

Die St.-Hedwigskirche zu Berlin Bauwerk und innere Ausgestaltung

Elbern, Victor H.
Reuther, Hans

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 49, 1998,
S.99-140



J. Cramer Verlag, Braunschweig

DIE ST.-HEDWIGSKIRCHE ZU BERLIN

Bauwerk und innere Ausgestaltung

Von **Victor H. Elbern** und **Hans Reuther** (†), Berlin*

(Eingegangen am 28.09.1998)

Inhalt

Vorwort

I. Das Bauwerk (HANS REUTHER †)

Planung und Geschichte	100
Kriegszerstörung und Wiederaufbau	110
Außenbau und Skulpturenschmuck	111
Kunsthistorische Bedeutung der St.-Hedwigskirche	112
Literaturhinweise	113

II. Das Innere und seine Ausgestaltung (VICTOR H. ELBERN)

Der Raum	115
Die Oberkirche	123
Die Unterkirche	129
Die Sakristeikapelle („Schatzkammer“)	135
Abbildungsverzeichnis	140

VORWORT

Die St.-Hedwigskirche ist als Kathedrale des Bistums Berlin nicht nur das ranghöchste, sondern auch das historisch bedeutendste katholische Gotteshaus in Berlin. Umso mehr mag es befremden, daß dieses Bauwerk im Zentrum der Stadt in jüngerer Zeit so wenig publizistisches Interesse gefunden hat, – auch bei den Kunsthistorikern. Nach dem Buche von Heinz Endres (Leipzig 1974) ist außer einem kleinformatigen Kirchenführer von Sibylle Badstübner-Gröger (1976, auf neuerem Stand seit 1991) keine Arbeit mehr erschienen. Der Wunsch nach einer umfassenderen und repräsentativeren Würdigung der im Krieg zerstörten, dann wiederaufgebauten und im Inneren neu ausgestalteten Bischofskirche der Hauptstadt Deutschlands war allerdings seit längerem verspürt worden. Bereits 1982 gab der damalige Berliner Bischof, Joachim Kardinal Meisner, weitschauend die Anregung zu einem neuen Text darüber. Der für diese Aufgabe herangezogene Unterzeichnete erklärte sich bereit, den Part über das Innere und die künstlerische Ausgestaltung der Kathedrale zu übernehmen. Für das Kapitel über Planung, Geschichte und bauliche Gestalt der St.-Hedwigskirche konnte Prof. Dr.-Ing. Hans Reuther, Ordinarius für Baugeschichte an der Technischen Universität Berlin, gewonnen werden. Wegen der vom

* Prof. Dr. phil. Victor H. Elbern, Korr. Mitgl. der BWG, Acc. Linceo (Rom) · Ilisensteinweg 42 D-14129 Berlin

Bischöflichen Ordinariat bezeugten Dringlichkeit des Vorhabens waren beide Texte, unter Hintanstellung anderer Arbeitspläne der Verfasser, bis zum Frühsommer 1983 bereitgestellt worden. In der Folgezeit allerdings wurde die Drucklegung immer wieder hinausgezögert. Nach dem Weggang des kunstsinnigen Bischofs Meisner als Kardinal-Erzbischof nach Köln im Jahre 1989 hatten sich in Berlin andere Interessen in den Vordergrund gedrängt.

Inzwischen waren die Manuskripte wiederholt auf den neuesten Stand gebracht worden. Für den Text von Prof. Reuther war dies allerdings, nach seinem Tode 1988, nicht mehr unmittelbar möglich. Doch fühlte sich der überlebende Autor aus Solidarität und Freundschaft gegenüber dem verstorbenen Kollegen, zugleich auch im Einverständnis mit seiner Witwe, Frau Dr. med. Brigitte Reuther, in die Pflicht genommen.

Die Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, deren ordentliches Mitglied Prof. Reuther seit 1982 war, hat sich in sehr entgegenkommender Weise bereit erklärt, die beiden Texte über die Berliner Hedwigskirche in ihr Jahrbuch aufzunehmen. Dafür sei ihrem Präsidenten, Herrn Prof. Dr. phil. Norbert Kamp, wie auch dem seinerzeitigen Vorsitzenden der Klasse für Geisteswissenschaften, Herrn Prof. Dr. med. Dr. phil. habil. Claus-Artur Scheier, in kollegialer Herzlichkeit gedankt.

Für Hilfe bei der Beschaffung der Bildvorlagen bin ich Frau Dr. Christine Goetz (Berlin) sehr verbunden, zugleich auch der „Arbeitsstelle für Zeitgeschichte“ beim Ordinariat des Erzbistums Berlin und dem Photographenmeister Dieter Möller (Bestensee bei Berlin), ferner der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, für die Überlassung bzw. Anfertigung der Photos und die Erlaubnis zum Abdruck. Frau Helga Rosenberger (München) hat in liebenswürdiger Hilfsbereitschaft die Texte auf Diskette übertragen.

VICTOR H. ELBERN

I. DAS BAUWERK (HANS REUTHER †)

Planung und Geschichte

Die der Patronin Schlesiens, der hl. Hedwig (1174-1243) aus dem gräflichen Hause Andechs geweihte Kirche zu Berlin stellt neben dem von Johann Boumann d. Ä. 1747-1750 erbauten protestantischen Dom am Lustgarten den einzigen Sakralbau dar, den der Preußenkönig Friedrich II. (d. Gr.) in seiner Residenzstadt Berlin veranlaßt hat. Die im Jahre 1746 auf etwa 10000 Seelen angewachsene römisch-katholische Gemeinde, der im gleichen Jahr alle Parochialrechte verliehen worden waren, bedurfte dringend eines würdigen Gotteshauses. Die kleine, unansehnliche Kapelle in dem zur Krausenstraße Nr. 47 orientierten Hintergebäude des Hahnschen Hauses an der Leipziger Straße, die 1722 unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. eingerichtet worden war, genügte längst nicht mehr den seelsorgerischen Erfordernissen. Man sagte: „Dieses alte Magazingebäude gleicht mehr einem Heuboden als einem Tempel“. Zuvor war nur privater katholischer Gottesdienst in den Hauskapellen der diplomatischen Vertretungen katholischer Länder gestattet.

Nach einem Schriftwechsel König Friedrichs II. mit dem Fürstbischof von Breslau, Philipp Kardinal Graf von Sinzendorf, dem ein Besuch des Kirchenfürsten, zugleich kaiserlichen Statthalters von Schlesien, beim König vorausgegangen war, erließ der Herr-

scher am 22. November 1746 das Kirchenbaudekret. Es sollte einerseits ein Zeichen religiöser Toleranz im Sinne der Aufklärung sein, andererseits eine Gunstbezeugung gegenüber dem 1742 eroberten und in weiten Gebieten katholischen Schlesien. Bereits während seiner Rheinsberger Kronprinzenzeit hatte der Herrscher sich mit der Toleranzlehre des französischen Philosophen Pierre Bayle (1647-1706) befaßt. Zudem verfolgte der König nach dem Zweiten Schlesischen Krieg (1744-1745) das politisch bedingte Ziel, den nach Österreich tendierenden katholischen Adel fester an den Preußischen Staat zu binden. Die Wahl der hl. Hedwig als Titelheilige des Kirchenneubaus ist ebenfalls aus diesen politischen Erwägungen zu verstehen. Daneben dürfte es nicht abwegig sein, die äußerlich liberale Religionspolitik König Friedrichs II. mit der Frage nach der damaligen Existenzmöglichkeit des Preußischen Staates, vor allem in wirtschaftlicher und militärischer Hinsicht, in Zusammenhang zu sehen.

Im königlichen Dekret wegen eines Gotteshauses, „so die Römisch Catholische Gemeinde zu Berlin erbauen wird“, heißt es u. a.: „... und erlauben hiemit, dass die Eingangs erwehnten Römisch-Catholischen zu ihrem freyen und ungehinderten Gottes-Dienst Eine Kirche so gross als sie solche immer haben wollen oder können ... ohne einigen Vorbehalt oder Widerreden bauen dürfen ...“ Außerdem hatte König Friedrich II. in diesem Dekret den italienischen Prediger Pater Eugenio Mecenati († 6. September 1747), der aus der Niederlassung des Karmeliterordens zu Mantua hervorgegangen und 1746 nach Berlin gekommen war, die Vollmacht zu einer Spendensammlung in allen katholischen Ländern Europas erteilt. Neben P. Mecenati, der zeitweilig zur Tafelrunde des Herrschers zählte, wurde der Kirchenbaugedanke durch das damalige Haupt der katholischen Gemeinde zu Berlin, General Rudolf Graf von Rothenburg, eifrig unterstützt, der als Vertrauter König Friedrichs II. auch im Schloß Sanssouci bei Potsdam verkehrte. Als weitere Förderer sind vor allem zu nennen: der künstlerische Berater des Königs, Francesco Graf Algarotti und der 1741 von ihm nach Berlin berufene Naturwissenschaftler und Philosoph Pierre Louis Moreau de Maupertuis, der bis 1765 auch Präsident der Akademie der Wissenschaften war.

Zunächst hatte man für den Kirchenbau einen Platz an der Leipziger Straße vorgesehen. Aus dem Kreis um den Architekten Philipp Gerlach (1679-1748), den Erbauer des Kammergerichtes in der Lindenstraße (seit 1969 Berlin-Museum), stammte ein erster Entwurf, der sich im Archivo General de Simancas in Spanien befindet und den die katholische Gemeinde selbst eingereicht hatte. Hier ist dem Sakralbau mit Doppelturmfassade zur Straße einhüftig ein doppelstöckiges Invalidenhaus für die katholischen Soldaten und ihre hinterbliebenen Waisen angefügt, mit pavillonartiger Gliederung zu beiden Seiten eines schloßartigen Mittelbaues (Corps de Logis) mit dreizehn Achsen. Das wohl als Zentralbau geplante Gotteshaus erinnert in diesem Entwurf entfernt an die unausgeführt gebliebenen Berliner Domprojekte König Friedrichs I. in Preußen von Jean de Bodt, einem Vertreter des holländisch-französischen Barocks, während das Invalidenhaus mit ähnlichen Planungen von Jean-Baptiste Broebes in stilistische Verbindung gebracht werden könnte. Dieser erste Kirchenentwurf wurde noch im Mai 1747 durch Maria Joseph Gräfin von Bredow über den spanischen Gesandten in Dresden, wohl zur Gewinnung von Geldgebern, nach Spanien gesandt, ebenso wie im folgenden Jahr drei ähnliche Pläne der neu zu erbauenden

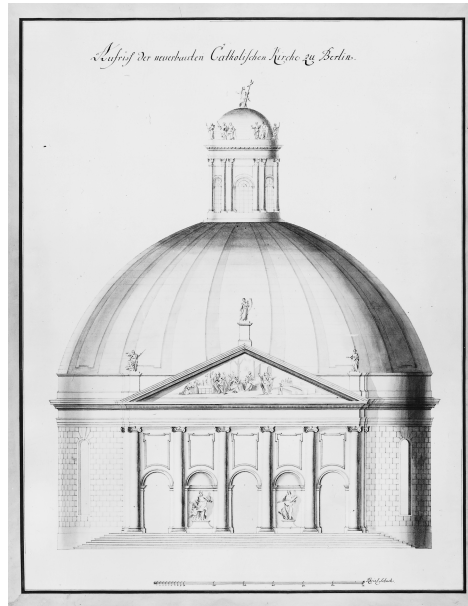


Abb. 1: Hauptfassade

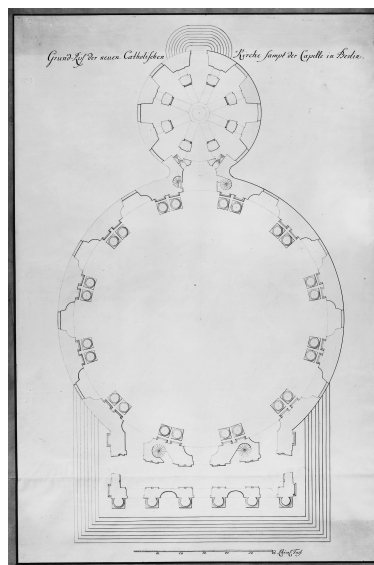


Abb. 2. Grundriß

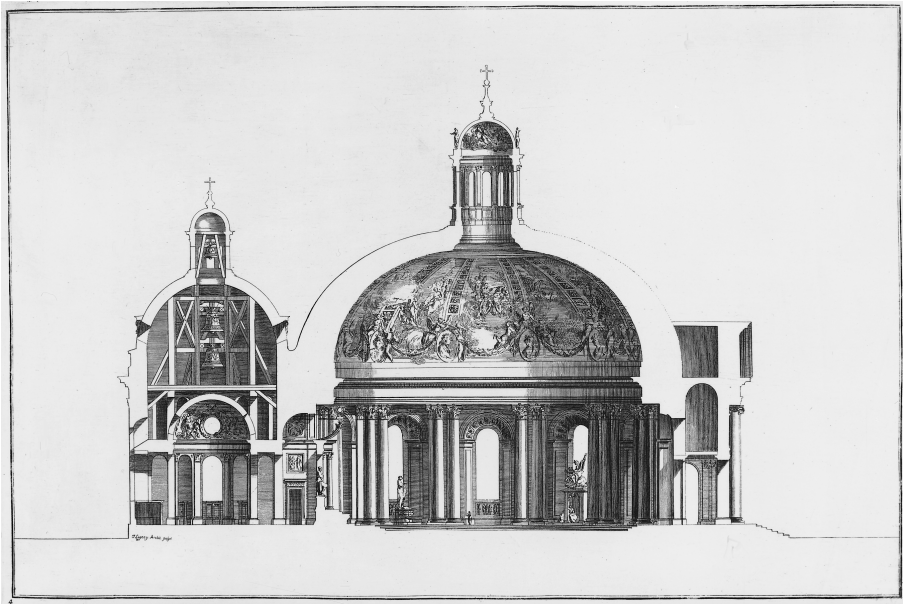


Abb. 3: Längsschnitt

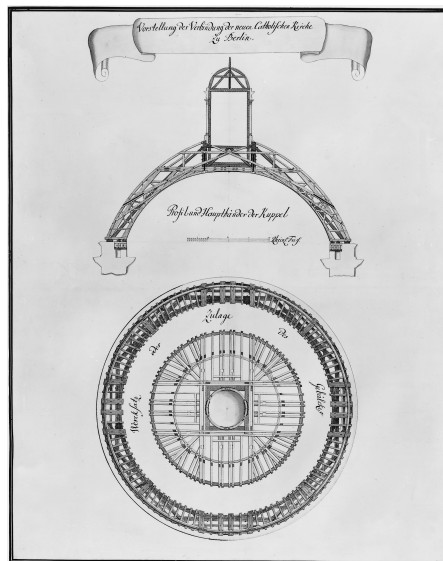


Abb. 4: Kuppelkonstruktion mit Laterne

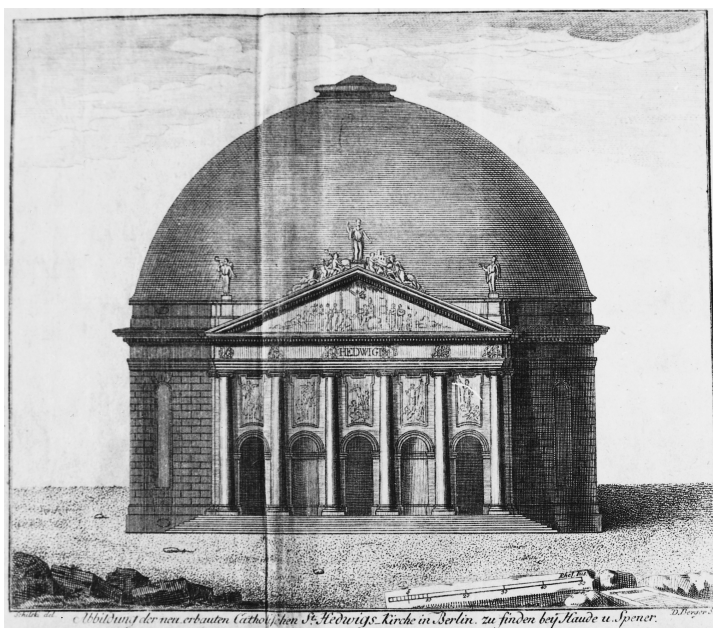


Abb. 5: Hauptfassade, Zustand nach Konsekration



Abb. 6: Ansicht von Nordwesten



Abb. 7: Ansicht mit Laterne von 1932



Abb. 8: Außenansicht von heute

Kirche, die sich heute im vatikanischen Archiv im Rom befinden. Allerdings standen schon im Dezember 1746 sowohl der neue, endgültige Standort des Gotteshauses, das ehemalige Wittgensteinsche Bollwerk (Bastion 2) südlich hinter dem Königlichen Opernhaus fest, als auch das zur Ausführung bestimmte Zentralbauprojekt.

König Friedrich II. hatte nach Regierungsantritt 1740 durch seinen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753) ein Forum Fridericianum geplant, das sich vom Zeughaus aus nach Westen an der Prachtstraße Unter den Linden erstrecken sollte. Zum endgültigen Ausbau dieser Anlage ist es aber nicht gekommen. Geplant war an der Ostseite das Königliche Opernhaus nach dem Vorbild der Villa Rotonda des Andrea Palladio (1508-1580) bei Vicenza, das nach dem Entwurf von 1740 in den beiden nachfolgenden Jahren ausgeführt wurde. Kontrapunktisch dazu war an der Westseite des Forums ein Gebäude für die Akademie der Wissenschaften vorgesehen. Die Nordseite des Platzes sollte von einer repräsentativen Schloßanlage mit Ehrenhof, dem „Palais du Roy“, begrenzt werden. Da sich der König nach 1744 verstärkt dem Ausbau seiner zweiten Residenzstadt Potsdam zugewandt hatte, wurde die Verwirklichung dieses Forumensembles reduziert. An die Stelle des geplanten Akademiegebäudes trat immerhin erst 1774-1780 eine weitgehende Kopie des von Joseph Emanuel Fischer von Erlach stammenden Entwurfs vom Jahre 1723 für den Michaeler Trakt der Kaiserlichen Hofburg zu Wien. Er wurde durch J. Boumann d. Ä. und nach dessen Tod 1776 von seinem Sohn Georg Friedrich ausgeführt. Anstelle des Königsschlusses hatte 1748 J. Boumann d. Ä. nach einer Skizze von König Friedrich II. das Palais des Prinzen Heinrich begonnen, dessen Rohbau 1753 vollendet wurde (heute Hauptgebäude der Humboldt-Universität). Zum Abschluß des Forums entstand ab 1747 in der Südostecke die katholische St.-Hedwigskirche.

Vermutlich schon recht früh hatte sich König Friedrich II. mit dem Gedanken getragen, nach kaiserzeitlich-römischem Vorbild in seiner Residenzstadt Berlin ein Pantheon zu errichten, das allen Religionen gewidmet werden und jeder die Ausübung ihres Kultus in einer eigenen Nische ermöglichen sollte. Jedoch erwies sich dieser königliche Baugedanke, der absolutistischen Toleranzvorstellungen entsprach, praktisch als unausführbar. Trotzdem wurde das Forum Fridericianum ein architektonisches Dokument für die Freiheit der Religion, der Künste und der Wissenschaften.

Noch vor der Grundsteinlegung für den Bau der St.-Hedwigskirche hatte König Friedrich II. den von ihm bestimmten Platz besichtigt. Sein Engagement für diesen Sakralbau ging nach zeitgenössischen Quellen zunächst so weit, daß er durch eigenhändige Entwurfsskizzen, die aber nicht erhalten sind, den Planungsvorgang einleitete. Die Einweihungsschrift der St.-Hedwigskirche aus dem Jahre 1773 erwähnt u. a.: „... Se. Königl. Majestät geruheten, die Zeichnung zu diesem Tempel selbst anzuordnen, selbst zu verbessern und zur wirklichen und besten Ausführung tauglich zu machen ...“. Auch auf dem Titelblatt der 1747 von Jean Laurent LeGeay (1745 erstmals in Berlin) herausgegebenen Serie von sieben Kupferstichen ist auf die Autorschaft des Königs mit den Worten: „L'Église Catholique Qui se Bastit À Berlin sur les Desseins Du Roi“ verwiesen. Diese Stichfolge diente zur Bekanntmachung des Bauvorhabens und sollte in aller Welt die Spendefreudigkeit anregen. Allerdings hatte, wie oft angenommen wurde, nicht J. L. LeGeay den Ausführungs-

entwurf zur St.-Hedwigskirche geliefert, sondern es war G. W. von Knobelsdorff mit seinem Baubüro, der auch die Vorzeichnungen für diese Kupferstichfolge angefertigt hatte. Der Fund eines Planes im Stadtarchiv von Berlin, bestehend aus einem Grundriß und einem Aufriß, weist deutlich den königlichen Architekten G. W. von Knobelsdorff als tatsächlichen Entwerfer dieses Gotteshauses aus. Erwähnt seien noch die Pläne in der Sammlung Nicolai der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart; unter ihnen befinden sich zwei Konstruktionsrisse für die hölzerne Kuppel und die Laterne.

Die Grundsteinlegung erfolgte auf dem ehemaligen Wittgensteinschen Bollwerk. Aus Dankbarkeit für diesen vom König geschenkten Bauplatz ließ die katholische Gemeinde eine Medaille mit dem Bildnis des Herrschers und der Inschrift *Fautori suo religio Romano Cath. die 24 Juni 1747* prägen. Außerdem hatte König Friedrich II. zur Fundamentierung achtzehn Eichenholzstämmen aus dem Staatsforst, Holz zum Gerüstbau und 4000 Zentner schwedisches Eisen für die Substruktion gespendet, da der Baugrund schlecht war. J. L. LeGeay hat in seiner Kupferstichfolge auch die Feier der Grundsteinlegung durch den Zisterzienserabt Turno, Prälat von Premet, in Anwesenheit des Generalleutnants und Hofjägermeisters Graf von Haacke als Gouverneur von Berlin und als Vertreter des Königs, auf einem Blatt eigens dargestellt.

Die Baukosten wurden zunächst auf 135000 Taler veranschlagt, die Finanzierung oblag der katholischen Gemeinde. Papst Benedikt XIV. (1740-1758) hatte am 12. November des Jahres 1747 ein Rundschreiben an die Bischöfe der katholischen Christenheit gerichtet, für den Berliner Kirchenbau zu spenden. Außerdem wurden die regierenden Fürsten Europas zur Förderung aufgerufen. Der größte Teil der Baukosten wurde, nicht zuletzt durch das Bemühen von Pater E. Mecenati und des römischen Bankiers Marchese Belloni, bis 1754 aufgebracht. Als ein besonderer Förderer erwies sich der Bischof von Brescia, der Benediktiner Angelo Maria Kardinal Querini († 1755), der den Portikus der St.-Hedwigskirche stiftete und dessen Fries daher seinen Namen in einer Inschrift erwähnt. Außerdem war er der Stifter des Hochaltars aus carrarischem Marmor mit der Marmorgruppe „Noli me tangere“, die er im Jahre 1750 dem venezianischen Bildhauer Giovanni Marchiori (1696-1778) in Auftrag gegeben hatte (vgl. dazu S. 127).

Die vor allem aus Italien, Spanien und Polen eingegangenen Spenden reichten jedoch nicht aus. Bereits 1755 mußte die Weiterführung des Kirchenbaus unterbrochen und ab 1757 während des Siebenjährigen Krieges gänzlich eingestellt werden. Bis zum Jahre 1755 konnte immerhin die hölzerne Kuppelkonstruktion aufgerichtet, jedoch erst zum Teil mit Bleiplatten eingedeckt werden, so daß Witterungseinflüsse ungehindert mit ihrem Zerstörungswerk beginnen konnten. Seit März 1748 war der aus Amsterdam stammende J. Boumann d. Ä., der 1732 nach Potsdam berufen worden war, mit der Bauleitung beauftragt. Der im Zimmermannshandwerk und in der Tischlerkunst erfahrene Meister - er war übrigens auch als Schiffsbauer ausgebildet - lieferte den Entwurf für die hölzerne Kuppelkonstruktion über dem lichten Durchmesser der Rotunde von 31,5 m. Diese Kuppelkonstruktion vereinte das System eines liegenden Dachstuhls mit vier gewaltigen Sprengwerkbindern, die sich paarweise rechtwinklig kreuzten und vier Hängesäulen an den Kreuzungspunkten aufwiesen. Das daraus sich ergebende Balkenquadrat im Scheitel umschrieb die Scheitelöffnung (Opeion), über der sich eine hölzerne Laterne erheben sollte.

Der Schub aller vier Sprengwerkbinder und sämtlicher Zwischengespärre wurde von einem Balkenring über der Mauerkrone der Rotunde aufgenommen. Im Jahre 1755 war auch der fünfsäulige Portikus zur Forumseite, der wegen des schlechten Baugrundes wohl aus statischen Erwägungen auf den Fundamentresten der einstigen Befestigung aufgeführt worden war, bis auf das Giebelrelief und die inneren Treppen vollendet. Zwei Jahre später konnten dann im Innern die zwölf korinthischen Säulenpaare aufgemauert werden.

Mit dem Geldmangel, der den Weiterbau lähmte, verband sich damals der Verdacht falscher Verwendung von Spendengeldern. Zur Entkräftung dieses Vorwurfs und zur eigenen Rechtfertigung veröffentlichte die Gemeinde 1755 eine Schrift „Allgemeiner Bestand sämtlicher Einnahmen und Ausgaben beim Bau der neuen catholischen Kirche zu Berlin seit Juli 1747 bis zum 31. December 1754“. Das Interesse König Friedrichs II. für die St.-Hedwigskirche trat nun weitgehend zurück, denn er hatte sich nach dem Siebenjährigen Krieg (1756-1763) in erster Linie dem Bau des Neuen Palais bei Potsdam zugewandt. Auch Papst Clemens XIII. (1758-1769) hat den Kirchenbau damals nicht unterstützt. Andere religiöse Gemeinschaften, darunter die jüdische Gemeinde Berlins, bemühten sich um den Erwerb der Bauruine, um sie für ihre Zwecke zu nutzen. Angesichts dieser betrüblichen Sachlage wurde eine Verfügung König Friedrichs II. erbeten (vom 10. Juni 1766), mit der er sein Edikt von 1746 bekräftigte und seinen Untertanen ausdrücklich die ungestörte Ausübung ihrer Religionen zusicherte. Dies weckte neues Vertrauen für eine Wiederaufnahme des Kirchenbaues. Hinzu kam die Förderung durch den neuen Papst Clemens XIV. (1769-1774) sowie durch den Minister für Geistliche Angelegenheiten, Karl Abraham Freiherr von Zedlitz (1731-1793). Der Theater- und Architekturmaler Bernardino Galliari (1707-1794) aus Turin, der 1772 für die Anfertigung von sechs Dekorationen an das Königliche Opernhaus verpflichtet worden war, soll auf eigene Kosten auch die Ausmalung der Kuppel der Hedwigskirche besorgt haben, allerdings viel einfacher, als es aus dem Entwurf in der Kupferstichfolge von J. L. LeGeay ersichtlich wird. Danach sollte ursprünglich ein reiches figürliches Fresko mit Szenen aus der St. Hedwigslegende die gemalte architektonische Gliederung der Kuppel überspielen.

Am 1. November 1773, dem Allerheiligentag, konnte die St.-Hedwigskirche auf Wunsch von König Friedrich II. durch den Fürstbischof von Ermland, Ignacy Graf Krasicki, der auch ein bedeutender polnischer Dichter war, geweiht werden. Fürstbischof Krasicki erfreute sich der besonderen Gunst des Königs und weilte vor der Weihehandlung als sein Gast in Potsdam. Anlässlich der Konsekration erhielt die Gemeinde vom Stiftskapitel zum Heiligen Kreuz in Breslau eine silbergetriebene und vergoldete Reliquienstatuette der Titelhiligen, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die sich noch heute im Schatz der St.-Hedwigs-kathedrale befindet (s. unten S. 137 f.).

Im Jahre seiner Weihe war das Gotteshaus keineswegs vollendet, wie die beiden Kupferstiche des Berliner Malers Johann Georg Rosenberg (1739/40-1808) aus seiner Folge von Berliner Ansichten deutlich erkennen lassen, die den Zustand der St.-Hedwigskirche im Jahre 1773 und 1777 wiedergeben. Man bemerkt die provisorische Ziegeleindeckung der Kuppel mit ihrer Scheitelöffnung (Opeion), die mit Blech abgedeckt ist. Auch die kleine Sakristeirotunde war unvollendet; ihr Mauerwerk endete in Höhe des Gebälkfrieses. Der Buchhändler und Verleger Friedrich Nicolai hat dazu in seiner 1779 auf zwei Bände

vermehrten „Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam“ berichtet: „... ward 1778 Anstalt zum Bau der Sakristey und des Thurmes über derselben gemacht.“ Nebenbei sei bemerkt, daß das Giebelfeld (Tympanon) des Portikus damals teils noch die Bossenquader, teils bescheidene Anfänge des Reliefs mit der „Anbetung der Weisen“ erkennen ließ.

Erst in den Jahren 1884-1887 konnte der Bau der St.-Hedwigskirche abgeschlossen werden. Der aus Schlesien stammende Architekt und Fachschriftsteller Max Hasak (1856-1934), der seine Ausbildung an der Berliner Bauakademie genossen hatte und auch als Kirchenbauer in Berlin (St.-Sebastian, St.-Pius, St.-Bonifatius) hervorgetreten ist, erneuerte damals die bereits auffällige Kuppel und sorgte für eine Neugestaltung des Inneren. Entsprechend der friderizianischen Planung erhielt die Kuppel endlich eine dauerhafte Kupferblecheindeckung, die eine Gliederung durch Rippen und Spiegel aufwies. Außerdem wurde über der Scheitelöffnung die von zwölf korinthischen Säulen umstandene Laterne mit Rundbogenfenstern nach der Darstellung in den Kupferstichen von J. L. LeGeay aufgesetzt. Über der Laternenkuppel erstrahlte ein vergoldetes Kreuz. Auf eine Aufstellung der zwölf steinernen, von Franz Georg Ebenhecht († 1757) geschaffenen Apostelstatuen auf dem Laternengebälk wurde entgegen der friderizianischen Planung allerdings verzichtet. Sie behielten ihren provisorischen Platz im Inneren bis zur Zerstörung des Gotteshauses 1943. Die Sakristeirotunde wurde ebenfalls mit einer Kupferblechkuppel versehen, unter der die Glocken ihren Platz fanden; jedoch hat man hier auf eine Laterne verzichtet. Schließlich konnte auch die Bauplastik im Giebelfeld des Portikus zu Ende geführt werden.

Eine spätere, seit längerem als notwendig erachtete gründliche Restaurierung der St.-Hedwigskirche sollte 1914 erfolgen. Der erste Weltkrieg und die anschließenden Inflationsjahre vereitelten ihre Durchführung. Andererseits wurde das Gotteshaus am 27. Oktober 1923, anlässlich des 150jährigen Bestehens, zur päpstlichen „Basilica minor“ erhoben. Ein Jahr nach Ratifizierung des Preußischen Konkordates am 13. August 1929, in dem die Errichtung des Bistums Berlin mit der damaligen Reichshauptstadt als Bischofssitz ausgesprochen worden war, wurde in Rom die Umschreibung des neuen Bistums vorgenommen, und die St.-Hedwigskirche erhielt damit die Würde einer Kathedrale. Nun wurde auch die – wie oben erwähnt – längst geplante Renovierung durchgeführt, verbunden mit der Umgestaltung zur Bischofskirche. Seitens der Preußischen Regierung wurde der österreichische Architekt Professor Dr. Clemens Holzmeister (1886-1983), der damals an den Kunstakademien zu Wien und Düsseldorf lehrte, in Vorschlag gebracht. Nach seinen Entwürfen erfolgte bis zum Mai 1932 diese Umgestaltung, die damals als Beispiel für muster-gültige und schöpferische Denkmalpflege angesehen werden konnte. Am Pfingstsamstag, dem 14. Mai 1932 nahm der erste Bischof von Berlin, Dr. Christian Schreiber (1872-1933), die Konsekration des Hochaltars vor. Am Außenbau von St.-Hedwig wurden im Rahmen dieser Maßnahmen nur geringfügige Änderungen durchgeführt. Da der Raum hinter dem Hochaltar zwischen der Rotunde und dem kreisrunden Sakristeianbau geöffnet wurde und letzterer zur Aufnahme des Sakramentshäuschens bestimmt war, mußte ein neuer Sakristeianbau im südwestlichen Winkel zwischen beiden Gebäudeteilen errichtet werden, der auch einen Verbindungsgang zum Haus der Dompropstei erhielt.

Kriegszerstörung und Wiederaufbau

Am 1. März 1943 fiel die St.-Hedwigskathedrale einem um 21.40 Uhr beginnenden Luftangriff durch Stabbrandbomben zum Opfer. Kurz nach Mitternacht stürzte die Holzkuppel ein. Das Gotteshaus wurde bis auf seine Außenmauern vernichtet. Eine in den späten Abendstunden des 22. November 1943 vor dem Portikus niedergehende Sprengbombe bewirkte weitere Schäden an der Sandsteinfront. Die Statue der hl. Hedwig stürzte dabei in die Tiefe und wurde zerschmettert. Bei einem weiteren Bombenangriff am 30. Januar 1944 erlitt der Portikus zusätzliche Schäden.

Nach Entrümmerungsarbeiten konnte im Mai 1952 mit dem Wiederaufbau der St.-Hedwigskathedrale begonnen werden, der vor allem der Initiative des vierten Bischofs von Berlin, Wilhelm Weskamm (1891-1956) zu verdanken ist. Für die Neugestaltung des Äußeren wurde Professor Dr. Carl Josef Erbs als Berater gewonnen. Der Wiederaufbau der Kuppel als des entscheidenden Bauteils wurde mit Stahlbetonfertigteilen ausgeführt. Dazu mußte zunächst die Mauerkrone des zylindrischen Rundbaus um 1,10 m abgetragen werden. Sie bekam einen Stahlbetonringanker gleicher Höhe als Zugring. Die vorfabrizierten, 23 m langen Stahlbetonsegmente wurden mit ihren Rippen in 84 Aussparungen eingepaßt. Zum Kuppelscheitel laufen diese Segmente in einem Ring aus Stahlbeton zusammen, der eine Scheitelöffnung von 6 m Durchmesser bildet. Im Herbst 1953, zehn Jahre nach der Bombenzerstörung, war die neue Kuppel im Rohbau vollendet. Die Kuppelhaut besteht aus doppelt gefalztem Kupferblech, wodurch der Kuppelrücken eine gute und klare Struktur erhält, in die auch die nunmehr verdeckten Rippen der Stahlbetonsegmente aufgenommen sind. Für diese kühne Kuppelkonstruktion konnte auf die 1951 vollendete Kuppel der St.-Stephanskirche in Karlsruhe zurückgegriffen werden. Dieses Gotteshaus, ein Bau von Friedrich Weinbrenner von 1808-1814, stellt einen ähnlichen Zentralbau dar, der ebenfalls 1944 durch Luftangriff bis auf die Umfassungsmauern zerstört worden war. Von einer Wiederherstellung der Laterne sah man für die St.-Hedwigskathedrale aus optischen Gründen ab, weil die jetzige Kuppel steiler ist als die frühere Holzkonstruktion. Das „Opeion“ wird lediglich von einem 3 m hohen Kreuz bekrönt. Im übrigen erfolgte die Instandsetzung am Außenbau für Stufen, Sockel, Portikus und Fenstergewände in Naturstein, während die Umfassungsmauern durchgängig in Edelputz erneuert wurden. Dabei wurde der im Ziegelmauerwerk vorgegebene Putzschnitt in Quaderform, bei den Fenstern im römischen Bogenschnitt, beibehalten. Die zerstörte Kuppel über der einstigen Sakramentskapelle konnte wegen ihres kleineren Durchmessers handwerklich aus Ziegeln gewölbt werden. Dieser Bauteil beherbergt jetzt in beiden Geschossen die Sakristeiräume. Damit erübrigte sich ein Wiederaufbau des früheren Sakristeianbaus aus den Jahren 1930-1932.

Im Mai 1955, ein Jahr nach dem Wiederaufbau der Kuppel, beauftragte Bischof Wilhelm Weskamm Professor Dr.-Ing. Hans Schwippert (1899-1973) von der Düsseldorfer Kunstakademie mit der Umgestaltung des Inneren der St.-Hedwigskirche. H. Schwippert war vor 1933 im Baubüro des berühmten Erich Mendelsohn (1887-1953) tätig und auch Mitarbeiter von Professor Dr. Rudolf Schwarz (1897-1961) gewesen, dem bedeutenden Meister und Theoretiker des modernen Sakralbaus. Schwippert öffnete – als wesentliche Veränderung – den Innenraum zum Gruftgeschoß, das er als Sockel- bzw. Unterkirche in die christozentrisch betonte Raumordnung einbezog.

Am 1. November 1963, dem Feste Allerheiligen, auf den Tag genau 190 Jahre nach der ersten Konsekration der St.-Hedwigskirche, konnte Erzbischof Alfred Bengsch (1921-1979), der fünfte Bischof von Berlin, 1967 zum Kardinal erhoben, den Hochaltar weihen. Eine schlichte Inschrift neben seinem Wappen über den Türgriffen des mittleren Portals kündigt vom Wiederaufbau der St.-Hedwigskathedrale:

*Promovente Alfredo Archiepiscopo, episcopo Berolinensi, restaurata.
In Festo Omnium Sanctorum MCMLXIII.*

(Durch Förderung des Erzbischofs Alfred, Bischofs von Berlin, wiederhergestellt. Am Feste Allerheiligen 1963.)

Außenbau und Skulpturenschmuck

Die St.-Hedwigskirche zeigte sich im Jahre ihrer Weihe von 1773, als sie noch nicht ganz fertiggestellt war, als ein verputzter Zentralbau auf dem Grundriß eines Kreiszylinders mit einer geringfügig kalottierten Halbkugelhülle als Holzkonstruktion, wie bereits mitgeteilt. Der Richtungsbezug wird durch den fünfsäuligen übergiebelten Portikus bewirkt, der in diagonalen Anordnung zum Forum Fridericianum aus seiner Südostecke ausgerichtet ist. In der Mittelachse des Portikus ist nach Südosten ein wesentlich kleinerer Kreiszylinder mit gleicher Hülle angeschlossen, der zunächst als Taufkapelle diente und erst 1788 ausgebaut wurde. Der Portikus wird durch sechs 14 m hohe ionische Dreiviertelsäulen aus Sandstein gegliedert, über einem Stufenunterbau mit sieben Tritten. Die Säulen weisen glatte Schäfte auf und tragen das Gebälk mit flachem Dreiecksgiebel. Sie rahmen ferner die drei Rundbogenportale sowie zwei Rundbogennischen, die ursprünglich zur Aufnahme von Statuen bestimmt waren, und fassen sie mit den axial darüber angeordneten Sandsteinreliefs zusammen. Diese wurden von dem Bildhauer Georg Franz Ebenhecht entworfen, Mitarbeiter in dem von Friedrich II. begründeten Hofbildhaueratelier. Die Ausführung oblag allerdings erst um 1837 dem aus Münster/Westfalen stammenden Bildhauer Wilhelm Theodor Achtermann (1799-1864), einem Schüler von Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch, der stilistisch dem romantischen Nazarenerideal zuneigte. Von links nach rechts betrachtet zeigen diese Reliefs folgende Szenen: Mariä Verkündigung, Christus am Ölberg, die Kreuzabnahme Christi sowie seine Auferstehung und Himmelfahrt. Der Fries des Gebälks ist durch Puttengruppen mit Girlanden in den Achsen der Dreiviertelsäulen in Felder unterteilt. Die Inschrift aus vergoldeten Antiqua-Lettern ist auf diese fünf Felder aufgeteilt und lautet:

FEDERICI REGIS / CLEMENTIAE MONUMENTUM / S. HEDWIGI S(acrum) / A(ngelo) M(aria) QUIRINUS S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) CARD(inalis) / SUO AERE PERFECIT

(Dieses Monument, der Güte Friedrichs zu verdanken, der hl. Hedwig geweiht, hat Angelo Maria Quirinus, Kardinal der Heiligen Römischen Kirche, auf seine Kosten vollendet).

Damit wird bekräftigt, daß der 1755 verstorbene Kardinal Quirini neben König Friedrich II. der bedeutendste Förderer des Baues der St.-Hedwigskirche gewesen ist.

Das Relief im Giebelfelde mit der „Anbetung der Weisen“ war 1773 noch weitgehend unvollendet. Lediglich die Bossenquader waren versetzt und einzelne Figuren im Ansatz erkennbar. Nach den Entwürfen von G. F. Ebenhecht fertigte Th. W. Achtermann ein Gipsmodell. Der aus Lauingen/Donau stammende Bildhauer Nikolaus Geiger (1849-1897) begann dann im Rahmen der Tätigkeit von M. Hasak mit der Ausführung in neobarocker Stilauffassung. Auf der Giebelspitze stand die St.-Hedwigsgruppe von Wilhelm Christian Meyer (1726-1768) aus dem Jahre 1773. Sie zeigte die Kirchenpatronin mit einem rechts vor ihr knienden Engel, der ihr den Kirchenaufriß entgegenhielt. Links von der heiligen Hedwig lagerte eine kranke Frau mit einer Krücke und einem Kind. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hat man die schadhaft gewordene Figurengruppe durch eine Kopie ersetzt, im zweiten Weltkrieg wurde die Statue der hl. Hedwig, wie schon erwähnt, zerstört. Die beiden niedrigen Postamente an den Giebelenden trugen ursprünglich an der linken Seite einen Engel mit dem Krummstab und an der rechten Seite einen Engel mit der Königskrone. Diese Gesamtkomposition auf dem Giebel veranschaulichte die hl. Hedwig als Kirchenpatronin und als Beschützerin der Armen und Kranken, sowie die geistliche und weltliche Obrigkeit als Bewahrer des Kirchenbaus.

Im Rahmen des Entwurfsprozesses waren auch andere bildliche Programme erwogen worden. Die beiden noch heute leeren Rundbogennischen an der Vorderseite des Portikus sollten die Statuen der Evangelisten Lukas und Matthäus aufnehmen, die Postamente an den Giebelenden waren für die Statuen der Evangelisten Markus und Johannes bestimmt. Die Giebelspitze war nur für das Standbild der hl. Hedwig vorgesehen. Dieses Bildprogramm zeigt übrigens schon der Aufriß der St.-Hedwigskirche von G. W. von Knobelsdorff im Stadtarchiv von Berlin. Auf einem Kupferstich von Trosbergen, der Aufriß und Grundriß wiedergibt und nach der Grundsteinlegung 1747 entstanden ist, wird das Giebelfeld jedoch nicht mit der „Anbetung des Christuskindes durch die drei Weisen“, sondern mit dem „Einzug in Jerusalem“ ausgefüllt. Der Kirchenraum erhielt seine Belichtung ursprünglich durch acht langgestreckte Rundbogenfenster. Bei der Umgestaltung des Inneren 1930-1932 wurden die beiden Fenster neben dem Hochaltar zugesetzt, um in ihren Achsen den Bischofsthron aufzunehmen und den Zugang zum neuen Sakristeianbau zu ermöglichen. Beim Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg wurden sie wieder geöffnet. Über der gequadrerten Putzfläche des Äußeren wurde das Gebälk mit seinem Zahnschnittgesims sowohl um die Rotunde des Kirchenraumes als auch um den Sakristeianbau herumgezogen; auf ihm ruht eine geschlossene Attika mit kreisrunden Lichtöffnungen am Fuß des großen Kuppelraumes.

Kunsthistorische Bedeutung der St.-Hedwigskirche

Die Architektur in Berlin und vor allem in Potsdam als zweiter Residenzstadt war während der Regierungsdauer des Königs Friedrich II. (1740-1786) weitgehend von antiken und palladianischen Vorbildern beeinflusst. Der Hofarchitekt G. W. von Knobelsdorff, der 1753 als „Kgl. Preuß. Hauptmann a. D., Surintendant sämtlicher Schlösser, Häuser und Gärten, Directeur en chef aller Bauten in den sämtlichen Provinzen, Geh. Finanz-, Kriegs- und Domänenrat und Ehrenmitglied der Akademie der Wissenschaften zu Berlin“

starb, geriet im Laufe der Jahre zunehmend in Gegensatz zur Architekturauffassung seines Bauherrn, so daß es es beim Bau des Schlosses Sanssouci (1745-1747) sogar zum offenen Zerwürfnis kam. König Friedrich II. hatte von Anfang an das römische Pantheon als Vorbild für die St.-Hedwigskirche angesehen. Das Pantheon war von dem griechen-begeisterten Kaiser Hadrian 118/9-125/8 auf dem Marsfeld in Rom errichtet worden: ein Kuppelbau über zylindrischem Unterbau von 43,2 m innerem Durchmesser, mit säulen-getragener Vorhalle, an der Stelle von Vorgängerbauten mit abweichender Raumkonzeption. Das sog. Pantheonmotiv taucht um die Mitte des 18. Jahrhunderts neben der St.-Hedwigskirche noch beim ovalen Marmorsaal im Schloß Sanssouci bei Potsdam (1746-1747) und bei der im Grundriß querelliptischen Französisch-Reformierten Kirche zu Potsdam (1752-1753) auf. Letztere besitzt eine von vier toskanischen Säulen getragenen Vorhalle. Friedrich Weinbrenner aus Karlsruhe in Baden (1766-1826), der den Winter 1791/92 in Berlin verbrachte, verfaßte dort u. a. 1792 den Studienentwurf für eine evangelische Kirche als pantheonartigem Zentralbau, wobei er gewiß von der St.-Hedwigskirche nicht unbeeinflußt geblieben ist. Die Zentralbauentwürfe für Gotteshäuser beider christlicher Konfessionen in seiner Heimatstadt variieren ebenfalls den Pantheonotypus. Bei der katholischen St.-Stephanskirche wurde dieser Baugedanke ab 1808 verwirklicht. Auch Weinbrenners Schüler Georg Moller (1784-1852) hat von 1822 bis 1827 in Darmstadt die katholische St.-Ludwigskirche als pantheonartigen Zentralraum errichtet. Die Kuppel mit einem Durchmesser von 34,52 m war als Bohlenbinderkonstruktion hergestellt. Aus Ersparnisgründen wurde der Entwurf von G. Moller, vornehmlich in der äußeren Erscheinung, nicht genau befolgt. Er genügte auch weder allen Erfordernissen des katholischen Kultus noch den akustischen Ansprüchen. Dies waren zum Teil Probleme, die auch für die St.-Hedwigskirche zutrafen. Auf diese Weise ergaben sich in gegenseitigem Austausch über solche Schwierigkeiten künstlerische Kontakte zwischen Darmstadt und Berlin. Im November 1823 sandte das Großherzogliche Oberbaukolleg auf Wunsch von König Friedrich III. von Preußen (1797-1840) vier Konstruktionsblätter des ersten Bauleiters Fritz Maximilian Hessemer und mehrere Ansichten des Gotteshauses von dem Maler Karl Sandhaas nach Berlin. Sie sollten bei Verhandlungen über geplante bauliche Maßnahmen an der St.-Hedwigskirche als Unterlagen dienen. 1836 wünschte das zuständige Bischöfliche Ordinariat zu Mainz, daß der Mauerzylinder der St.-Ludwigskirche nach dem Vorbild der St.-Hedwigskirche langgesteckte Rundbogenfenster zur Verbesserung der Belichtung erhalten sollte; von der Durchführung dieser Maßnahme wurde später Abstand genommen.

Es ist ferner aufschlußreich, daß C. Holzmeister in den Jahren 1952-1960 den Wiederaufbau der kriegszerstörten St.-Ludwigskirche zu Darmstadt nach seinen Entwürfen durchführen konnte, während er nach einer Ortsbesichtigung 1957/8 für den Wiederaufbau von St.-Hedwig gegensätzliche Gedanken zur Planung von H. Schwiippert vorlegte, die – anders als bei den Arbeiten bis 1932 – allerdings keine Verwirklichung fanden.

Literaturhinweise:

Ausstellungskatalog „Berlin und die Antike“ (Deutsches Archäologisches Institut/Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz). Berlin 1979, Nr. 170-171.

BADSTÜBNER-GRÖGER, SIBYLLE: Die St. Hedwigs-Kathedrale zu Berlin. Berlin (DDR) 1976 (= Das christliche Denkmal, Heft 99) (= Schnell Kunstführer Nr. 1900. Neuaufl. in Vorbereitung).

BANASCH, GEORG: Die St. Hedwigskathedrale in Berlin. Berlin 1932.

BENGSCHE, HUBERT: Bistum Berlin. 1000 Jahre christlicher Glaube zwischen Elbe und Oder. Berlin 1985.

BRÜHE, M.: Katholische Kirchen in der Berliner Innenstadt. Berlin 1998, S. 10-12.

ENDRES, HEINZ: Die St. Hedwigs-Kathedrale in Berlin. Leipzig 1963.

GIERSBERG, HANS-JOACHIM: Zur Bauplanung der Berliner Hedwigskirche, in: Jahrbuch des Märkischen Museums, III. Bd. Berlin (DDR) 1977, S. 33-51.

HASAK, MAX: Die St. Hedwigskirche in Berlin und ihr Erbauer Friedrich der Große. Berlin 1932.

HÖHLE, MICHAEL: Die Gründung des Bistums Berlin 1930. Paderborn 1996.

HOLZMEISTER, CLEMENS: Architekt in der Zeitenwende. Salzburg-Stuttgart-Zürich 1976, I. Bd., S. 85; II. Bd., S. 54 f.

LEGEAY, L'Église Catholique Qui Se Bastit À Berlin Sur Les Desseins Du Roi, J. Legeay inve. et fecit. Mit Tit. 7 Bl: Nr. 1-7. Pl. 310 : 470 (OS 2138).

LEGEAY, Cérémonie de la Position de la Première Pierre ... de la Nouvelle Église Catholique qui Se Bâtie a Berlin ... faite le treizieme Iuin Mil Sept Cent quare!. Sept. Décoration Inventée pour cette Cérémonie par Le Geay ... Gravé par Luy Même. Chez Fromery à Berlin. Pl. 316 : 641 (OS 3152).

MÖRSDORF, JOSEF: Die Hedwigskirche zu Berlin. Baudenkmal-Mutterkirche-Begräbnisstätte. Theol. Diss. Univ. München 1952.

NICOLAI, FRIEDRICH: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend, Berlin 1769 (2. Ausgabe in zwei Bänden 1779; 3. Ausgabe in drei Bänden 1786).

RAVE, PAUL ORTWIN: Berlin - Ansichten aus alter Zeit. Nach den Kupferstichen des Johann Georg Rosenberg, 3. Aufl., Hanau 1967, Nr. 15, 17.

REUTHER, HANS: Baurisse für die Berliner St. Hedwigskirche in der Sammlung Nicolai zu Stuttgart, in: Schlösser - Gärten - Berlin, Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag 1979. Tübingen 1980, S. 53-59.

REUTHER, HANS: Clemens Holzmeisters Umgestaltung der Berliner St. Hedwigskirche zur Kathedrale, in: Von österreichischer Kunst (Festschrift Franz Fuhrmann). Klagenfurt 1983, S. 189-205.

Zum Nachweis der gesamten bau- und kunstgeschichtlichen Literatur bis etwa 1968 siehe:

BADSTÜBNER-GRÖGER, SIBYLLE: Bibliographie von Berlin und Potsdam. Berlin (DDR) 1968. Nr. 2983-3015, 3797, 4909-4911, 7241, 7436 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Arbeitsstelle für Kunstgeschichte, Schriften zur Kunstgeschichte, Heft 13).

II. DAS INNERE UND SEINE AUSGESTALTUNG (VICTOR H. ELBERN)

Der Raum

Der Besucher der St.-Hedwigskathedrale betritt das Gotteshaus durch eines der drei großen, mit schlicht quadrierten Bronzetüren ausgestatteten Portale, die sich in dem wuchtigen, dem Rundbau vorgeblendeten Giebelportikus der Fassade öffnen. Er durchschreitet einen schmucklosen Vorraum, der in Weite und Höhe den mächtigen Kuppelraum erschließen soll, in welchen der Blick schon vom Vorraum aus durch hohe Glastüren gelenkt wird. Die Gliederung der Glastüren wiederholt die Ordnung der Bronzeportale. Über der mittleren Tür ist das Wappen des Bistums Berlin eingraviert, in dem die heraldischen Kennzeichen der Vorgängerbistümer Brandenburg, Havelberg, Lebus und Kammin erscheinen. Auch das Wappen des Bischofs Alfred Kardinal Bengsch, in dessen Pontifikat der Wiederaufbau der St.-Hedwigskathedrale abgeschlossen wurde, ist an diesen Durchgängen angebracht, mit der schon oben (S. 111) zitierten lateinischen Aufschrift. Ein vorbereitender Raum solcher Art oder Narthex ist schon für die Zentralbauten frühchristlicher Zeit charakteristisch, wie sich an den Beispielen von Santa Costanza in Rom und San Vitale in Ravenna zeigen läßt.

Wenn der Besucher in den Hauptraum eintritt, wird sein Blick hinaufgezogen in die hohe, in grauen und weißlichen Farbtönen gehaltene, aber relativ dunkle Kuppel, die sich über dem hell durchlichteten Unterbau wölbt. Die 84 rippenartig gebildeten Segmente, die sie tragen, führen aufwärts zu einer 6 m weiten, kreisrunden und befensterten Öffnung, der Kuppelbelichtung des römischen Pantheon entsprechend, von dem der Baugedanke der Berliner Kathedrale abgeleitet ist. Die Wände des die Kuppelsegmente tragenden Mauerzylinders sind mit schachbrettartig gemustertem Putz überzogen, der von Hand geformt, in Steingrün getönt ist und sehr lebendig wirkt. Davor heben sich zwölf helle, glatt stuckierte Säulenpaare, in gebrochenem Weiß und mit Akzenten in Vergoldung am Säulenabschluß und am Gesims, als tragende Elemente in einem ästhetisch wirkungsvollen Kontrast ab. Daß die Tragefunktion nicht so sehr statisch als optisch zu verstehen ist, wird durch das Fehlen der ursprünglichen korinthischen Kapitelle verdeutlicht, die beim Wiederaufbau der Kirche nach der Zerstörung im zweiten Weltkrieg weggelassen wurden. Weniger konstruktiv als blickführend erscheint auch das Kranzgesims, das auf den früheren Dekor und die plastische Differenzierung durch einen Konsolenfries verzichtet. Geblieben ist ein vorspringendes, schlichtes Gesims, hinter dem ein Gitter sichtbar wird, das zur Begehung erforderlich ist. Vom Kranzgesims hängen derzeit, jeweils vor den Doppelsäulen, Ketten mit Beleuchtungskörpern herab.

Das Innere des Rundbaues ist durch zwölf Nischen gegliedert, die halbrund geschlossen und deren Leibungen tief gekehlt sind. Acht dieser Nischen sind durchfenstert, diejenige hinter dem Bischofssitz ist geschlossen bis auf einen Durchgang zu dem kleineren, dem Hauptbau zugeordneten Kuppelbau, der als Sakristei dient. Hinzu kommen die drei Nischen mit den Durchgängen zur Vorhalle, von denen die mittlere den Prospekt der Orgel einschließt. Insgesamt weist der Innenraum somit zwölf Nischen auf, eine seit urchristlichen Zeiten geheiligte Zahl. Zwölf Tore weist das Himmlische Jerusalem der Apokalypse auf,



Abb. 9: Innenansicht vor dem Umbau 1931/1932



Abb. 10: Innenansicht heute



Abb. 11: Altaranlage mit Kathedra

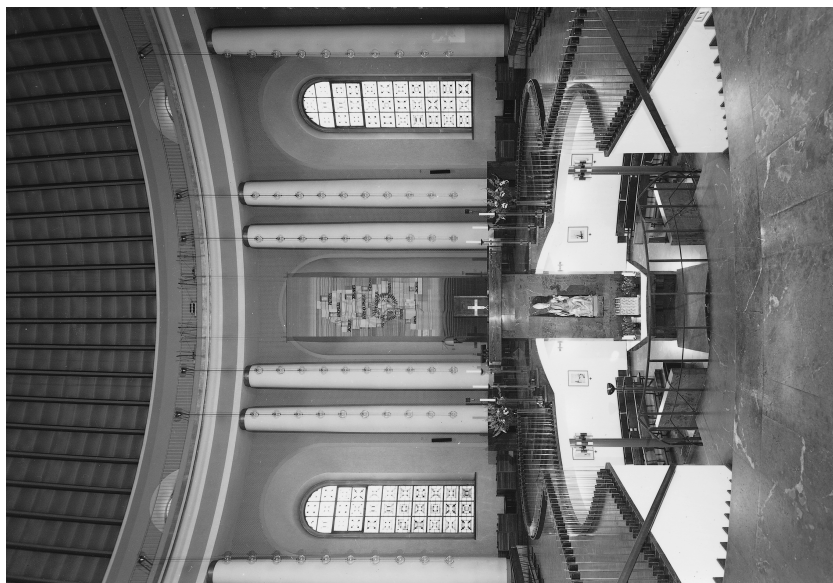


Abb. 12: Blick in die Unterkirche mit Petrusstatue

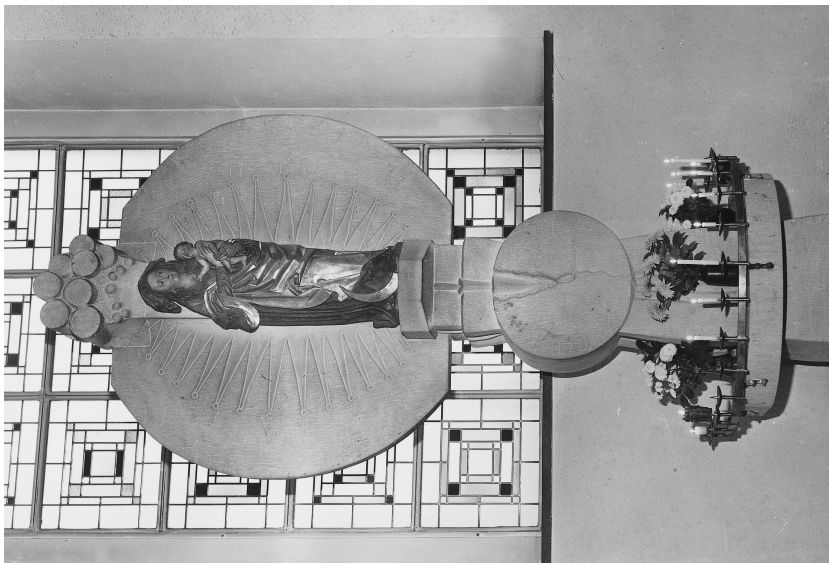


Abb. 13: Spätgotische Marienfigur mit Stele



Abb. 14: Unterkirche: Grabanlage des sel. Bernhard Lichtenberg

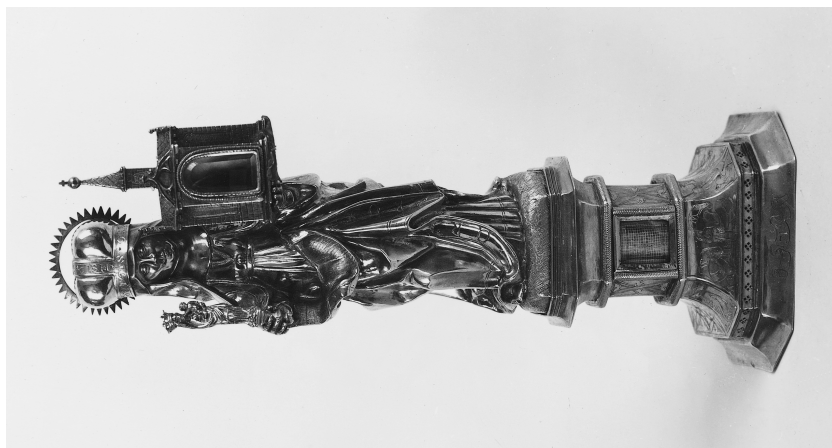


Abb. 15: Schatzkammer: Reliquienstatuette der
hl. Hedwig



Abb. 16: Schatzkammer: Gotisches Vortragekreuz

als dessen Abbild jedes christliche Gotteshaus zu verstehen ist. Die damit verbundene Idee dürfte auch in der Gestaltung des Innenraumes von St.-Hedwig zu verstehen sein, so wie die Kuppel im Kirchenbau stets als ein Abbild des Himmelsgewölbes aufgefaßt werden darf.¹

Mit den Gedanken, die von der äußeren und inneren baulichen Gestalt der St.-Hedwigskirche wachgerufen werden können, verbindet sich zugleich die allgemeine Problematik des Zentralbaues innerhalb der Geschichte der christlichen Architektur.² Im Gegensatz zur längsgerichteten, basilikalischen Form christlichen Bauens liegt die bestimmende Achse einer Zentralanlage in der Vertikale, die raumbildenden Elemente beziehen sich ebenso sehr aufeinander wie auf die Mitte. In der Regel jedoch werden auch dem christlichen Zentralbau bereits im Grundriß determinierende Richtungselemente mitgegeben, die seinen kultischen Charakter wesentlich mitbestimmen. In Santa Costanza in Rom beispielsweise sind dies kreuzförmig geordnete Nischen, die aus dem äußeren Mauerzylinder ausgespart sind, oder auch - so in San Vitale in Ravenna - ein ausgeprägtes Presbyterium, oder schließlich eine der ganzen Anlage zugrundeliegende, gleicharmige Kreuzform, wie in Santo Stefano Rotondo in Rom. Fast immer sind christliche - und vor ihnen heidnische - Zentralbauten für ganz bestimmte Aufgaben bestimmt gewesen: vorwiegend als Grab- bzw. Memorialbauten, oder als Baptisterien bzw. Taufhäuser. Wie eng diese genannten Zweckbestimmungen untereinander verbunden sind, hat Richard Krautheimer aufgezeigt.³

Die Anknüpfung des für die Residenz des preußischen Königs vorgesehenen, ersten katholischen Kirchenbaues an das ursprünglich heidnische, erst 608 in eine christliche Kirche umgewandelte Pantheon, in dem alle Götter einen Ort der Verehrung finden sollten, ist offensichtlich sehr bewußt von Friedrich dem Großen gewählt worden. Man wird an den Baugedanken des „Forum Fridericianum“ denken dürfen, in den eine derartige Anlage sehr gut passen mußte.⁴ Vielleicht sollte man dabei aber auch die skeptisch-ironische Denkweise des agnostischen Königs nicht übersehen, der mit der Wahl des Bautypus nicht ohne Süffisanz seine wertfreie Meinung zu den Religionen zum Ausdruck bringen mochte, die er in seinem Lande „alle tolleriret“ wissen wollte. Man wird sich im Kreise der Planer und Entwerfer, unter denen nach jüngsten Forschungen G. W. von Knobelsdorff eine entschei-

¹ Über die architektur-ikonographischen Bezüge der St. Hedwigskirche zur Apokalypse bzw. zum „Himmlischen Jerusalem“ vgl. H. ENDRES, Die St.-Hedwigs-Kathedrale in Berlin. Leipzig 1963, p. 23 f.

² Vgl. die von H. Reuther zusammengestellte Literatur. Darüber hinaus: A. HAUDE/I. C. SPENER, Geschichte und Beschreibung der neu erbauten catholischen Kirche zu St. Hedwig in Berlin. Berlin 1773.

³ R. KRAUTHEIMER, Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V/1942. – DERS., Mensa-Coemeterium-Martyrium, in: Cahiers Archéologiques XI/1960, p. 15 ff. – Zur Bedeutung der Kuppel K. LEHMANN, The Dome of Heaven, in: The Art Bulletin XXVII/1945.

⁴ H.-J. GIERBERG, Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam. Zur Rolle Friedrichs II. von Preußen als Bauherr und Baumeister. Phil. Diss. Berlin 1975. – Zuletzt: H. REUTHER, Clemens Holzmeisters Umgestaltung der Berliner St. Hedwigskirche zur Kathedrale (s. Literaturhinweise S. 16).

dende Rolle gespielt haben dürfte, im klaren gewesen sein über die Probleme, die einer sehr bescheidenen, nur eben geduldeten Kirchengemeinde aus einem so anspruchsvollen Gotteshaus, noch dazu einer Zentralanlage, in der gottesdienstlichen Praxis erwachsen mußten. Es kann festgestellt werden, daß manche Schwierigkeiten bis heute nicht überwunden sind, wobei nicht zuletzt liturgische Notwendigkeiten eine Rolle spielen.

Bei der Neueinrichtung der St.-Hedwigskirche, nach der Zerstörung in der Nacht zum 2. März 1943, hat man aufs neue versucht, damit fertig zu werden. Nachdem das bauliche Gehäuse bis Ende 1953 wiederhergestellt worden war, bat Bischof Wilhelm Weskamm, nach vorangehenden Bemühungen von Professor Clemens Holzmeister, den Düsseldorfer Professor Dr.-Ing. Hans Schwippert um konkrete Pläne zur Umgestaltung des Innenraumes seiner Kathedrale. Gegenüber den zeitlich vorausgehenden Ausstattungen, zuerst in der Zeit vor Erhebung des Gotteshauses zur Kathedralkirche im Jahre 1929, und bei der dann folgenden Modernisierung von 1930 bis 1932, die von Clemens Holzmeister (1886-1983) geleitet worden war, wagte Schwippert eine völlige Umgestaltung. Sie wurde ermöglicht durch die Einbeziehung des Untergeschosses der Rotunde, der Krypta, die bis dahin nur von außen zugänglich war und ausschließlich als Begräbnisstätte genutzt wurde. Durch eine weite, in die Zwischendecke gebrochene Öffnung wurde St.-Hedwig zur Doppelkirche umgebaut. Die Öffnung selber ist wie ein großer Dreipaß gebildet und schließt Ober- und Unterkirche durch eine breite, unten sich gabelnde Treppe zusammen. Durch die Einbeziehung der Krypta ging der maßstäblich wohlberechnete, geschlossene Charakter des oberen Kuppelraumes zwar verloren. Gewonnen wurde eine neue architektonische Dimension durch die Einbeziehung der Unterkirche, die gleichzeitig durch Absenkung des Fußbodens um einen halben Meter höher gemacht werden konnte. Dadurch bekamen die bisherigen niedrigen Grabkammern einen eher kapellenartigen Charakter, mit neuen seelsorglichen Nutzungsmöglichkeiten.

In einer wichtigen Frage erschloß die Umwandlung des Kuppelbaues in eine Doppelkirche eine neue Akzentsetzung, und zwar hinsichtlich der räumlichen Stellung des Hauptaltars. In der älteren Ausgestaltung der St.-Hedwigskirche befand sich der Altar, mit dem ihn umgebenden Raum für die Liturgie, vor dem Durchgang zu dem schon früher und heute wieder als Sakristei dienenden kleineren Kuppelbau. Die übrige Ausstattung des Gotteshauses entsprach natürlich einer damit gegebenen pseudo-basilikalen Richtungsgebundenheit, – von der Aufstellung der Bankreihen bis zur Anordnung der Kanzel und anderen Kirchenmobiliars. Der innere Umbau der Kirche durch Clemens Holzmeister hatte seinerzeit diese Ausrichtung noch verstärkt, einmal durch die Öffnung der hinter dem Altar befindlichen großen Nische mit Durchblick in den Kuppelraum der Sakristei, zum anderen durch die Anbringung eines Strahlenkranzes mit dem Lamm Gottes als Blickfang hinter bzw. über dem Altar. Diese Disposition erschien noch betont durch die beiden, die Altarnische flankierenden Prospekte der Orgel sowie den Baldachin über der bischöflichen Kathedra. Eine neue Ordnung der zwölf lebensgroßen Apostelfiguren von Georg Franz Ebenhecht († 1757) trug weiter zu dieser Betonung der Längsrichtung bei, da diese in den beiden anschließenden Fensternischen versammelt wurden. In der älteren Aufstellung hatten je zwei von ihnen zu Seiten jeder Fensternische über Seitenaltären Platz gefunden.

Professor Schwippert rückte den Bischofsaltar – nunmehr als einzigen Altar der Oberkirche – gegen die Mitte des Kuppelraumes vor, zwar noch deutlich aus der Vertikalachse verschoben, aber doch vom Licht aus der Höhe der Kuppel gut beleuchtet. Der Altar steht am Rande einer kreisförmigen, über drei Stufen erhöhten liturgischen „Insel“, mit der Frontseite frei über der Öffnung zur Unterkirche und damit zugleich den ganzen Innenraum beherrschend. Diese „Insel“, d. h. der Raum für die Liturgie, nimmt ferner das volle Segment zwischen dem Altar und der jetzt wieder zugesetzten Nische mit dem Zugang zur Sakristei ein, wo er von dem Aufbau der Kathedra abgeschlossen wird. Damit wird der Ort für den Vollzug der kultischen Mysterien schon von der räumlichen Ordnung her in besonderer Weise betont, erscheint zugleich aber auch in gefährdeter Isolierung. So drängte es sich als ein ästhetisches Erfordernis für den Architekten auf, die Stipes des Altares hinunterzuführen in die Unterkirche. Hier kragt aus dem Sockel des Altares eine zweite Mensa vor. Darauf ist der Tabernakel für das Sanctissimum aufgestellt, während der Altartisch der Oberkirche von einem goldschimmernden Kreuz ausgezeichnet wird. Aus der hier beschriebenen Anordnung ergaben sich für die Unterkirche zusätzlich mögliche Funktionen, als Ort der Verehrung des eucharistischen Sakramentes sowie als Gottesdienstraum für kleinere Gruppen von Gläubigen. Die dahin führenden Überlegungen hat der leitende Architekt in kritischer Selbstprüfung nachvollzogen.⁵

Insgesamt bewirkt die Verbindung der beiden, gleichsam von einem einzigen Block getragenen Altäre eine wirkungsvolle sakramentale Identifikation von Ober- und Unterkirche, umschlossen und symbolhaft überwölbt von der mächtigen Kuppel. In einer kunstvollen Verbindung hat der Architekt den Kryptaraum, mit dem ursprünglichen Charakter einer Grabanlage, und das den Himmel symbolisierende Gewölbe der Kuppel in eins geführt. Der Zentralbaugedanke, der die Anlage als Doppelkirche voll durchdringt, ist gerade durch die Vertikale der durchgehenden Altarstipes deutlicher als vorher zum Sprechen gebracht. Vereinheitlichend wirkt dabei die durchgehende Verwendung von grauschwarzem Kapfenberger Marmor, der im Kuppelraum radial verlegt ist und damit auf die Raumgestalt insgesamt Rücksicht nimmt.

Doch fehlt auch nicht eine Längsachse, die sich von der Kathedra über den Bischofsaltar zum großen Orgelprospekt über der mittleren Portalnische ziehen läßt. Letzterer stellt einen bedeutenden Akzent für den ganzen Innenraum der St.-Hedwigskirche dar. Für die Anlage der neuen Orgel in den Jahren 1974-1976 wurde die Orgelbauerfirma Johannes Klais (Bonn) herangezogen, die schon beim Umbau unter Clemens Holzmeister 1930-1932 eine neue Orgel als dreiteiliges Werk geschaffen hatte.⁶ Die neue Einrichtung mit nur einem Prospekt wurde durch eine turmartige, gestaffelte Anordnung der mehr als 4600 Pfeifen über einem neu errichteten emporenartigen Unterbau möglich. Die künstlerische Gestaltung dieser komplizierten Anlage ist Paul Corazzola (Berlin) zu verdanken, den Orgelprospekt selber schuf Hans Schäfer (Bonn).

⁵ Vgl. H. SCHWIPPERT, Ausbau der St.-Hedwigs-Kathedrale zu Berlin 1956-1963. o.O./J. [1969].

⁶ Zur Einrichtung der Orgel cfr. St. Hedwigsblatt 25/1979, Nr. 6, p. 41 ff.

Die Oberkirche

Beim ersten Rundblick im Innern der St.-Hedwigskathedrale bietet sich dem Betrachter somit ein komplexes Bild. Er sieht sich umfaßt vom weit ausschwingenden Kuppelraum, die Einzelformen scheinen sich einer Individualisierung zunächst zu entziehen. Der Blick wird sodann aufgefangen und weitergeführt von der breiten, abwärts führenden Treppe, deren seitlich ausweichenden unteren Läufe den Blick in die Unterkirche und auf den Tabernakel freigeben, ihn sogleich aber auch wieder aufwärts führen, über den Bischofsaltar mit dem goldglänzenden Kreuz weiter zum Repoussoir eines großen Wandteppichs, vor dem der Bischofsstuhl aufgestellt ist. Damit ist im Inneren des Gotteshauses eine vertikale wie auch eine horizontale Achse festgelegt. Hinzu kommt, daß die um drei Stufen erhöhte „liturgische Insel“ des Altarraumes das Kreismotiv des Rundbaus aufnimmt, betont durch die ihrer äußeren Begrenzung folgende Anordnung der Sitzbänke für das Domkapitel. Diese Disposition erinnert an den Synthronos, die Priesterbank der frühchristlichen Bischofskirche.

Kathedra, Gestühl, Sedilien und bronzenes Lesepult, letzteres von Hans Wachter (Kempten) geschaffen, sind in funktionaler Form gebildet. Sie erscheinen „modern“, zugleich schlicht und ästhetisch sperrig. Die Bankreihen für die Gläubigen möchte man sich radial aufgestellt vorstellen, entsprechend der Kreisform der ganzen Anlage. Mit dem Altarraum nimmt auch der Altartisch selber die – hier allerdings konkave – Kreisform auf. Sie wird zugleich kontrastiert und weitergeführt in dem Gitter, von dem die Öffnung zur Unterkirche umgrenzt wird, – gereimte Kristallglas-Lamellen mit Bronzeeinfassung, geschaffen von dem Berliner Kunstschmied Fritz Kühn († 1967). Optisch trägt dieses Gitter dazu bei, den Eindruck einer Abgrenzung des Altarraumes zu vermitteln, die seit den ältesten Zeiten des christlichen Kirchenbaues üblich ist. Die weit spätere Nutzung des Trenngitters als „Kommunionbank“ hat die ursprüngliche Funktion als Abgrenzung und Auszeichnung des sakralen Raumes allzusehr in Vergessenheit geraten lassen.

So tritt der Altar, in der Ordnung des Innenraumes der St.-Hedwigskirche, wirklich in das Zentrum der gottesdienstlichen Vollzüge. Seine Stellung erlaubt nur die Zelebration „versus populum“, d. h. in Richtung zur Gemeinde. Die freie Stellung des Altars über der Öffnung zur Unterkirche läßt ihn als zentralen, bühnenartig erhöhten Ort im heiligen Drama der Liturgie hervortreten. Der Altar bleibt frei von Kerzenleuchtern, er wird vielmehr flankiert von je drei Standleuchtern, die aus Metall bestehen und mit Kristallglas verkleidet sind. Hingegen wird er vor allem ausgezeichnet durch ein Altarkreuz, aus feuervergoldetem Kupfer über hölzernem Kern gearbeitet, das von den Aachener Goldschmieden Fritz Schwerdt und Hubertus Förster für die Neuweihe der Kathedrale geschaffen worden ist.⁷ Das Kreuz hat gleicharmige, sogenannte griechische Form und mißt 42 × 42 cm. Die Flächen der Arme sind besetzt mit sternartig gesprengten Buckeln, unter denen rückseitig Akzente in rotem Email sichtbar werden. An der Vorderseite sieht man darunter den hölzernen Kern. Dort nimmt die Plastizität der Buckel gegen die Mitte ab und gibt

⁷ Über die beiden Aachener Goldschmiede cfr. C. MENNE-THOMÉ, Die Gold- und Silberschmiedewerkstatt Schwerdt-Förster, in: Das Münster 19/1966, p. 4 ff.

Raum für einen elfenbeinernen Kruzifixus. Die frontale Stellung und die strenge Linienführung des Corpus aus wertvollem Material, zusammen mit den ausgewogenen Maßen der belebten Kreuzform, verleihen dem Altarkreuz den Charakter der Kostbarkeit. Offensichtlich berufen sich die Künstler, die es geschaffen haben, in Material, Gestalt und Ikonographie auf eine ehrwürdige, von tiefem Sinn geheiligte Tradition in der christlichen Kunst. Das goldene, mit strahlenden Auflagen besetzte Kreuz, die „Crux gemmata“, bildet seit frühchristlicher Zeit den Mittelpunkt von Apsis und Altarraum. Anregungen der Frühzeit haben wohl auch die Gestaltung des elfenbeinernen Kruzifixus bestimmt. Er zeigt den mit dem Kolobium, d. h. einem lang herabfallenden Gewand bekleideten Christus, einen aus dem frühchristlichen Palästina stammenden Typ, der auch im mittelalterlichen Abendland wohl bekannt war. Der Rückgriff auf die frühe christliche Zeit, der schon beim Verständnis des vergoldeten Gemmenkreuzes nahezu liegen schien, bestätigt sich darin, ferner auch in der Verwendung der Materialien, die für den Altar gewählt worden sind, der ein Gleichnis des Thrones Gottes ist: das Gold als herrscherliches Material entspricht der Königswürde des Herrn, das Elfenbein als edelster organischer Stoff deutet auf die verklärte Leiblichkeit des menschengewordenen Gottessohnes. So gesehen erscheint dieses Altarkreuz als ein wichtiger ikonographischer Bezugspunkt im Gotteshaus.

Mit der Zuordnung des Altartisches der Oberkirche zum Altar der Unterkirche, in der gemeinsamen, durchgehenden Stipes, verbindet sich auch die künstlerische Zusammengehörigkeit von Kreuz und Tabernakel, der wiederum in der Werkstatt Schwerdt/Förster gearbeitet worden ist. Der Tabernakel ist von würfelförmiger Gestalt ($45 \times 45 \times 45$ cm) und allseitig mit vergoldeten Platten in getriebener und ziselierte Arbeit bekleidet. Die Flächenzierate bestehen aus versetzten Dreieckformen, die sich ebenso wohl als Rauten, als wabenförmige Sechsecke wie auch als diagonale Gitterung lesen lassen. Dreieckige Perlmutter scheiben sind als Akzente in die Flächen eingearbeitet. Entsprechend ist auch das Innere des Tabernakels ausgestattet, wobei die Innenseiten der Türchen Wabenformen besonders kostbarer und auch farbenfreudiger, emaillierter Arbeit aufweisen. Schließlich ist die Möglichkeit, den Tabernakel auch von der Oberkirche aus zu sehen, durch die dekorative Ausstattung der Deckelplatte mit gemugelten, in Dreier- bzw. Viererreihen geordneten Bergkristallen berücksichtigt. In dieser künstlerischen Ausstattung des Tabernakels, zu dem die gleichen Künstler eine verwandte Parallele für St.-Antonius in Essen geschaffen haben, lassen sich verschiedene symbolische Hinweise erkennen. Die Wabenform weist auf „Ambrosia“ als himmlische Speise, die Gitterordnung und die Kastenform aber auf „novum Christi sepulcrum“, das neue Grab Christi. Dieser Interpretation entspricht die Aufstellung in der kryptaähnlichen Unterkirche, so daß hoch darüber das goldene Altarkreuz als Verheißung des endzeitlichen Sieges Christi erglänzt.

Innerhalb der weiter oben gekennzeichneten, wesentlichen Raumachsen der St.-Hedwigs-kathedrale spielt der Bischofssitz, die Kathedra, eine wichtige Rolle. Vom Material her fügt sie sich in die übrige Ausstattung ein, die schlichte, aus kubischen Komponenten gebaute Form setzt sich andererseits deutlich ab von der Kreisgestalt der liturgischen Insel mit dem Altar, dem Sitz- und Blickrichtung des Bischofs sich zuwenden. Die Kathedra ist schmucklos gehalten bis auf das Bischofswappen auf der Bekleidung der hohen Rückenlehne. Der große Vorhang, der die Nische hinter ihr in voller Höhe einnimmt, betont

einerseits die Raumachse vom Eingang zum Bischofsthron und dient zugleich als Hintergrund für diesen, trägt zum Raumeindruck allerdings auch einen wesentlichen farbigen Akzent bei.

Die St.-Hedwigskathedrale besitzt inzwischen mehrere der langen und schmalen Hängeteppiche, die je nach den Erfordernissen des Kirchenjahres oder bei besonderen Gelegenheiten verwendet werden können. Zwei von ihnen sind Prof. Anton Wendling (Aachen) bzw. Grete Reichardt (Erfurt) zu verdanken. Sie sind der apokalyptischen Thematik gewidmet, dem Hinweis auf das Himmlische Jerusalem. Prof. Wendling hat in Appliken-Technik eine hochragende, farbenfreudige Idealarchitektur geschaffen, in der vielfältige christliche Symbole dem Betrachter begegnen: Kreuzformen und Christogramme, Engel, Evangelisten, Fische und Pflanzen. Die Komposition gipfelt in einem fünfzackigen, von den Buchstaben Alpha und Omega flankierten Stern als Symbol Christi, in dem Zeit und Ewigkeit zusammenfallen. Der Wandteppich von Grete Reichardt, in Handweberei gearbeitet, ist in zurückhaltenden, grau-grünen Farbabstufungen gehalten. In die hochgetürmten Mauern der Himmelsstadt sind die zwölf Grundsteine nach Kap. 21 der Apokalypse des Johannes eingetragen, auf denen die Namen der Apostel stehen. Das Lamm selber erscheint als feine Silhouette, aus Goldfäden gewirkt und von einem Strahlenkranz umgeben, über dem Lebensbaum, dem „Anrecht der Heiligen, damit sie durch die Tore in die Stadt eingehen“ (Apk. 22, 14). Auch ein dritter, von Else Bechteler (München) 1981 geschaffener Hängeteppich, in drei perspektivisch versetzt gehängten Bahnen gewebt, stellt ein apokalyptisches Motiv dar. Er bezieht sich auf Apk. 4 und die Vision des Propheten Ezechiel und zeigt den Menschensohn, der über einer chaotisch-dunklen unteren Zone auf der Spitze eines Berges aus Saphir und über dem „gläsernen Meer“ thront: „... gleichsam eine menschliche Gestalt, wie Silbergold erschien sie mir ... ein Anblick gleich der Herrlichkeit des Herrn.“ (Ez. 1, 26-28).⁸

Es ist wichtig, sich die praktische Funktion und die Bedeutung von Wandteppichen als Zieraten im christlichen Gotteshause, vor allem im Altarraum, vor Augen zu halten. Man weiß davon aus den frühesten Überlieferungen und Beschreibungen, sie lassen sich durch das Mittelalter hindurch bis in den Barock verfolgen. Die damit verbundene Tradition erscheint wohlbegründet, sie kann sich letztlich berufen auf die Ausstattung der alttestamentlichen Stiftshütte, die nach Exod. 26, 7 mit Teppichen ausgehängt war. Die Übernahme dieses Brauches, im frühen christlichen Gotteshaus aus praktischen Erwägungen mitbedingt, erweist das christliche Gotteshaus als das „wahre Zelt des Allerhöchsten“. Wohlverstandene christliche Bilderkunst, gerade mit entsprechenden Wandteppichen, führt immer wieder zu den wesentlichen Themen der Offenbarung. Dies geschieht im Sinne jener Belehrung, die schon Papst Gregor der Große († 604) in seiner Zeit als eines der wichtigsten Ziele liturgischer Kunst verstand: für die des Lesens Unkundigen das zu leisten, was für die anderen die Lesung der Schriften zu tun vermochte.⁹

⁸ Zu den Wandteppichen von A. Wendling und G. Reichardt vgl. St. Hedwigsblatt 27/1980, Nr. 12, p. 96. Zu A. Wendling als Glasmaler siehe: Das Münster 15/1962, p. 434 ff. u. a. O.

⁹ *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus.* Migne PL 75, 146. Cfr. V.H. ELBERN, Über die liturgische Kunst im frühbyzantinischen Altarraum, in: Das Münster 31/1978, S. 1-14.

Die bislang hervorgehobenen künstlerischen und koloristischen Akzente im Innern der St.-Hedwigskirche entfalten ihre Wirkung in einer Fülle von Licht, das bei Tage durch die Kuppelöffnung, der kreuzförmige Motive einbeschrieben sind, und die acht durchfensterten Bogennischen zwischen den Stützenpaaren einströmt. Eine helle Verglasung der Fenster war bereits in der ersten Ausstattung des Gotteshauses verwirklicht, im späteren 19. Jahrhundert – nach 1887 – jedoch durch damals „moderne“ figürliche Buntverglasung ersetzt worden. Es handelte sich um fromme Stiftungen der zahlreichen katholischen Vereinigungen in Berlin und umfaßte die Darstellung verschiedener Heiligengestalten, in künstlerisch wenig qualitätvoller Arbeit. Für das spätere ästhetische Urteil erschien korrekturbedürftig vor allem die dadurch bewirkte optische Verfälschung des Innenraumes. Deshalb wurden die Buntglasscheiben schon bei der Umgestaltung der St.-Hedwigskirche von Clemens Holzmeister durch helle, lediglich getönte Fenster aus opakem Antikglas ersetzt. Beim Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg war die Neuverglasung dem schon erwähnten Aachener Künstler Prof. Anton Wendling († 1965) anvertraut worden, der sich bei zahlreichen Kirenausstattungen im Rheinland einen Namen gemacht hatte. Dabei wurden Scheiben von sehr zurückhaltender Tönung eingesetzt. Jedes der quadratischen Felder der hohen Fenster wurde mit einem geometrisierenden Muster verziert. Die verwendeten Motive erinnern an Transennen, die oft plastisch gearbeiteten Fenstereinsätze frühchristlicher Kirchen. Sie schließen quadratische Formen, Rauten und Kreuzmotive ein und bilden insgesamt eine Art Vorhang, der das allzu helle Tageslicht für den sakralen Raum filtert.

Aus älteren Abbildungen des Inneren von St.-Hedwig, vor allem nach der bekannten Kupferstichfolge von Jean-Laurent LeGeay (1747), geht hervor, daß die Raumausstattung stark von malerischen und plastischen Bildwerken bestimmt sein sollte. Bernardino Galliari aus Turin, der – wie bei Reuther bereits erwähnt – von Friedrich II. für Dekorationen im Kgl. Opernhaus i. J. 1772 nach Berlin gerufen worden war, stattete das Innere und vor allem die Kuppel der St.-Hedwigskirche mit illusionistischer Architekturmalerei aus. Ein gemaltes Kassettenmuster war mit Bildnismedaillons bereichert. Sie wurden bei der Renovierung von 1930/1932 ersetzt durch zwölf Rundbilder mit Darstellungen der Evangelisten sowie der vier östlichen und der vier westlichen Kirchenväter. Der bedeutende Maler Peter Hecker († 1971), ein Vertreter des Expressionismus im Rheinland, hatte sie geschaffen. Es handelte sich nicht um Fresken, sondern um Leinwandbilder in Keilrahmen, je 2,50 m im Durchmesser groß, die in die Kuppelwölbung eingesetzt wurden. Die Vernichtung dieser, als Zeugnisse religiöser Deckenmalerei zwischen den Weltkriegen wertvollen, Malereien im Feuersturm der Zerstörung von 1943 ist ein beklagenswerter künstlerischer Verlust. Die Wiederherstellung der Kuppel danach mußte von jeder malerischen Gestaltung von vornherein absehen, da an die Stelle flächiger Kuppelsegmente schlichte Rippen traten. Dafür wurde die von Holzmeister mit einem Symbol der Göttlichen Dreifaltigkeit geschlossene Laterne im Scheitel der Kuppel von Hans Schwippert wieder geöffnet.

Die Ausstattung der St.-Hedwigskirche mit Skulpturen war im Laufe der Zeit starken Veränderungen unterworfen. Für die ältere Erscheinung des Innenraumes spielten die schon erwähnten, überlebensgroßen Figuren der zwölf Apostel von Georg Eben-

hecht keine geringe Rolle.¹⁰ Diese Statuen gelten als das Hauptwerk des Meisters, der vieles andere in Berlin und Potsdam für Friedrich II. gearbeitet hat. Ursprünglich waren sie für den Außenbau von St.-Hedwig gedacht. Dort sollten sie in Einklang stehen mit den plastischen Arbeiten am Säulenportikus der Fassade, die – vom gleichen Ebenhecht entworfen – erst um 1837 von Theodor Wilhelm Achtermann ausgeführt wurden. Die genannten Apostelfiguren gelangten infolge der lange verzögerten Vollendung des Baues schließlich in dessen Inneres. Wie aus den älteren Abbildungen ersichtlich, waren sie paarweise zu Seiten der drei mittleren Fensternischen aufgestellt, auf hohen Sockeln in die gekehlten Leibungen eingefügt, wo sie Nebenaltäre flankierten. Auch bei der Neuordnung durch Clemens Holzmeister fanden die Apostelfiguren einen würdigen Platz, gruppenweise in einigen Fensternischen geordnet. Ein weiterer bedeutender plastischer Akzent im Gotteshause war von Anfang an eine Marmorgruppe des „Noli me tangere“ gewesen. Giovanni Marchiori († 1778), ein hauptsächlich in Venedig tätiger Bildhauer, hatte sie 1750 geschaffen. Maria Magdalena ist kniend vor der hohen Gestalt des Auferstandenen wiedergegeben. Die Zweiergruppe, wieder eine Stiftung des um den Bau der St.-Hedwigskirche hochverdienten Kardinals Querini, stand ursprünglich auf einem hohen Sockel hinter dem Hochaltar, von einem mächtigen Baldachin überfangen, der gleichzeitig den Zugang zum anschließenden kleinen Kuppelraum der Sakristei verdeckte. Clemens Holzmeister, der diese Verbindung wieder öffnete und einen neuen Durchblick schuf, versetzte die Gruppe in die Sakramentskapelle, die er in der ehemaligen Sakristei einrichtete. Bis zur Zerstörung im Jahre 1943 diente sie dort als plastischer Schmuck eines Nebenaltars. Heute ist sie in der kath. Pfarrkirche St. Marien in Berlin-Karlshorst aufgestellt. An sonstigen plastischen Ausstattungsstücken mit künstlerischem Wert ist noch an eine Gruppe der Pietà zu erinnern, die ebenfalls auf einem Seitenaltar des kleinen Kuppelraumes stand und über deren Verbleib nichts bekannt ist. Die Öffnung zum Hauptraum wurde durch Clemens Holzmeister mit einem Relief des apokalyptischen Lammes im Strahlenkranz bezeichnet und erhöht. Es war von Professor Ludwig Gies († 1966) geschaffen, einem gebürtigen Bayer, seinerzeit Leiter der Bildhauerklasse an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Mit diesem Relief war ein wichtiges, richtungsgebendes künstlerisches Element in der Neuordnung der Kirche durch Holzmeister gegeben, der den Durchblick in die Sakramentskapelle, über den Hochaltar hinweg, in seine Raumkonzeption einbezogen hatte.

Auch das heutige Innere der St.-Hedwigskirche weist zwei bedeutende plastische Akzente auf. In der mittleren Fensternische links ist eine Holzstatue der Gottesmutter mit Kind aufgestellt, die vorher in einer der Kapellen der Unterkirche untergebracht war. Sie steht nunmehr auf einem hohen Sockel aus Naturstein, mit elliptisch geformter Rückwand, fast wie eine monumentale Monstranz gestaltet. Dadurch ist die Figur gegen das helle Tageslicht abgeschirmt, das durch das hohe Fenster einfällt. In die Rückwand ist ein Strahlenkranz eingearbeitet, der die Figur umgibt. Am oberen Rand entfaltet sich ein stilisiertes Blattgebilde. Zu Füßen der Gottesmutter öffnet sich das kreisrunde Sockelelement

¹⁰ Zu Georg Franz Ebenhecht vgl. CHR. SCHERER, in: Thieme/Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler X. Leipzig 1914, p. 293 f. mit weiteren Literaturangaben.

zu einem Spalt, - symbolischer Hinweis auf die Furche, in die das Samenkorn eingelegt ist. Zugleich ist das Gebilde des Sockels zu verstehen als Wurzelstock des Baumes, aus dem das Heil erwächst, d. h. als Baum Jesse und als Lebensbaum.¹¹ Der ausführende Künstler, Hubert Elsässer (Gröbenzell), hat durch Zufügung von Sitzbänken hier zugleich einen Ort privater Andacht geschaffen.

Die Skulptur selber zeigt die Gottesmutter mit dem Kinde, in einen bei jüngerer Restaurierung neuvergoldeten Mantel über glattem Untergewand gekleidet. Über das in langen, untereinander verflochtenen Strähnen herabfallende Haar ist ein Schleier gebreitet. Die kräftigen Falten des Obergewandes, das mit einem übergeschlagenen Ende unter dem rechten Arm festgehalten wird, bilden in Brusthöhe beginnend und nach unten bis in Kniehöhe sich fortsetzend eine Folge plastischer Schüsseln, in deren oberste das Kind auf dem linken Arm der Maria gleichsam eingebettet erscheint. Maria umfaßt das nackte Kindlein wärmend mit beiden Händen. Der Jesusknabe, dessen Beinchen kunstvoll gekreuzt sind, legt die rechte Hand an den Hals der Mutter, die mit nachdenklichem und mütterlich-mildem Ausdruck zum Betrachter herabschaut. Maria steht auf der Mondsichel, der ein Gesicht einbeschrieben ist: die Madonna auf der Mondsichel ist symbolhaft als Gegenpol zur nächtlichen Macht der Dämonen zu verstehen, zugleich in Verbindung zu ihrem Verständnis als apokalyptisches Weib und als „neue Eva“. In einem ersten Versuch künstlerischer Bestimmung war die Statue dem Umkreis Tilman Riemenschneiders († 1531) zugeschrieben und ihre Entstehung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angenommen worden. Aus genauerer Untersuchung ergibt sich jedoch ihre künstlerisch enge Verpflichtung an die plastische Kunst der späten Gotik in Ulm, vor allem an die Werkstatt Jörg Syrlin des Jüngeren († nach 1523). Mit Arbeiten dieses Kreises läßt sich die Figur der St.-Hedwigs-kathedrale unmittelbar in Verbindung bringen, zumal sich eine sehr dichte Parallele zu ihr aufweisen läßt, eine aus Berliner Privatbesitz bekannt gewordene Statue, die bis auf wenige Details mit der Berliner Figur übereinstimmt. Die letztere gehört jedenfalls zu den qualitativvollsten Skulpturen der Gruppe.¹²

Im ikonographischen Kontext der Ausstattung der St.-Hedwigs-kathedrale, wie sie in den letzten Jahren verwirklicht worden ist, erscheint es möglich und sinnvoll, diese plastische Darstellung Mariens mit dem Kinde als „Mater ecclesiae“ einzubeziehen in die liturgischen Mysterien, die am Altare vollzogen werden. Die Statue darf aber auch als Sinnzeichen für die erhellende Kraft der Bilder verstanden werden, die seit alters in der Kirche für die Verkündigung der Heilsbotschaft genutzt worden sind. Ein immerfort brennender Kranz von Kerzen zu ihren Füßen bezeugt die herzliche und vertrauensvolle Verehrung, die der Gottesmutter in diesem Kultbild von den Gläubigen entgegengebracht wird.

¹¹ Vgl. St. Hedwigsblatt 25/1978, Nr. 4, p. 28 f.

¹² Für Vergleichsarbeiten siehe G. OTTO, Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927, v. a. Abb. 132-134. Fast wörtlich stimmt mit der Skulptur in der St.-Hedwigs-kathedrale die Statue ehemals in Berliner Privatbesitz überein, die vorübergehend im Deutschen Museum gezeigt wurde (Kat. Deutsche und niederländische Holzbildwerke in Berliner Privatbesitz, Taf. 30): OTTO, op. cit. Abb. 139. (Die hier gegebenen Hinweise verdanke ich Prof. Dr. Hartmut Krohm, Berlin.)

Ein zweites plastisches Großwerk, das die St.-Hedwigskathedrale in ihrer heutigen Gestalt auszeichnet, findet sich in einer Nische, eingetieft in die breite marmorne Stirnwand der Stipes, die Bischofs- und Sakramentsaltar verbindet. Sie dient dadurch zunächst als ein ästhetisch überaus wirksames Bindeglied zwischen Ober- und Unterkirche. Es ist eine ca. 170 cm hohe, (über)lebensgroße Sitzstatue des Apostels Petrus, aus Pappelholz geschnitzt und farbig gefaßt bzw. vergoldet.¹³ Der Heilige ist frontal thronend dargestellt, in feierliche Pontificalgewänder gekleidet, eine Tiara auf dem Haupte. Die Falten des lichtgrünen Untergewandes und des am Halse geschlossenen, mit breiten Ziersäumen geschmückten Chormantels fließen weich an der sitzenden Gestalt entlang und über den Thronschmel bzw. auf den Boden. Kaskadenartig stauen sie sich an Armen und Knien und lockern dadurch die strenge Frontalansicht auf. Von besonderer Feinheit sind die Rautenmotive auf dem Schemel und an den Ziersäumen. Der bärtige Heilige hat die rechte, mit Pontifikalhandschuh bekleidete Hand segnend erhoben, die linke hält das Attribut der Schlüssel. Trotz einer gewissen Strenge strahlt das Gesicht menschlich-ausdrucksvolle Wärme aus. Die an das Antlitz Christi erinnernde Physiognomie mag den Betrachter darauf hinweisen, daß jeder Heilige „in typum Christi“ zu verstehen ist.

Kunstgeschichtlich ist die Skulptur der Schule von Siena zuzuordnen, als Entstehungszeit können die Jahre um 1340 angegeben werden. Papst Johannes Paul II. hat die kostbare Sitzfigur dem Bistum Berlin zum 50. Jahrestag des Bestehens 1980 geschenkt. Sie wurde am 12. Februar 1982 in der Kathedrale enthüllt.¹⁴ Mit ihr sollte nicht nur die enge Verbundenheit zwischen dem Stuhle Petri und der Kirche von Berlin zum Ausdruck gebracht werden, die auch durch Erhebung ihres Bischofs zum Kardinal mehrfach bekräftigt worden ist. Der Gedanke, der dem Geschenk des Papstes zugrunde liegt, ist vielmehr auch historisch wohlbegründet. Der hl. Petrus ist - anschließend an die Tradition des 948 von Kaiser Otto dem Großen gegründeten Vorgängerbistums Brandenburg - Hauptpatron des Bistums. Von daher erscheint es sinnvoll, daß eine Statue des Schutzheiligen der Berliner Kirche an hervorragender Stelle in der Kathedrale ihren Platz gefunden hat.

Die Unterkirche

Kein angemessenerer und schönerer Platz für die Sitzstatue des hl. Petrus hätte gefunden werden können, als die von Hans Wachter (Kempton) ausgestaltete Nische in dem mächtigen Marmorblock der Altäre, in der Mitte des Gotteshauses. Dieser ist nunmehr gleichzeitig zu beziehen auf den Felsen Petri, auf den die Kirche nach der Verheißung

¹³ Vgl. Petrusblatt 38/1982, p. 9 Nr. 8.

¹⁴ Die aus Pappelholz geschnitzte Skulptur war im Münchener Kunsthandel bekannt geworden: Kat. Bedeutende Skulpturen, Galerie Pahl-Mehring. München 1978, p. 7. Sie wurde dort nach Oberitalien lokalisiert und in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. – Für den derzeitigen Zustand des Werkes sind kleinere Restaurierungen an den Händen und an der farbigen Fassung festzuhalten. Die Schlüssel in der linken Hand sind neu zugefügt worden. Möglicherweise deuten Einsatzlöcher am unteren Rand der Tiara auf einen früher vorhandenen Kronreif. – Für freundliche Hinweise habe ich Frau Prof. Dr. Ursula Schlegel (Berlin) zu danken. – Vgl. auch St. Hedwigsblatt 29/1982, p. 69 Nr. 9.

Christi gegründet ist. Für die Oberkirche ist die Statue des Apostels Petrus als bedeutender Blickpunkt wirksam. In der Unterkirche nehmen die Gläubigen zu Füßen des Bistumspatrons Platz, wenn sie sich dort zum Gebet versammeln.

Den Mittelpunkt der einstigen Krypta bildet der untere Altartisch mit dem Tabernakel, um den sich die Reihen der Bänke zusammenschließen. Der mittlere Andachtsraum, der sich nach oben öffnet, wird sodann von einer Art Galerie umgeben, von der aus sich der Zugang zu acht kreisförmig geordneten Kapellen öffnet. An den gerundeten Wänden dieses Umgangs sind die 14 Bilder des Kreuzwegs angebracht. Es sind unfarbige, graphische Arbeiten von Josef Hegenbarth († 1962), erst kurz vor dem Tode des Künstlers vollendet. Die durchwegs 47×34 cm großen, hochrechteckigen und schlicht gerahmten Darstellungen - Abbilder der Originalgraphiken - vermitteln in einer sehr modernen, individuellen Formensprache Empfindungen und Meditationen zur Passion des Herrn. Die Interpretation, die Hans Urs von Balthasar diesem Kreuzweg gewidmet hat, berührt einerseits mystische Erfahrungen. Sie spricht aber auch den neuzeitlichen Menschen unmittelbar an und lädt ihn ein, seine Gedanken, Sorgen und Nöte aufzugeben, um „im einzigen Schwergewicht zu ruhen“.¹⁵

Die acht Räume im umgebenden Kranz der Kapellen, deren Fußböden mit dem gleichen Kapfenberger Marmor ausgelegt sind wie das übrige Gotteshaus, sind durch phantasievoll abwechselnde, schmiedeeiserne Gitter - von Philipp Schrepfer (Würzburg) geschaffen - vom Umgang getrennt und von dort aus zugleich optisch erschlossen. Sie bestehen aus ziemlich engen tonnengewölbten Räumen, die sich jeweils nach innen apsidenförmig verengen. Sie sind nur teilweise mit eigener Belichtung durch Oculi ausgestattet, denen jeweils ein ovales, künstlerisch gestaltetes Fenster innen vorgeblendet ist. Die erste Kapelle, rechts von der mit dem Sakramentsaltar bezeichneten Mittelachse der Unterkirche gelegen, dient als Taufanlage. Sie enthält das Taufbecken von Hans Wachter und einen Osterleuchter von Werner Gailis. Der Künstler hat den kreisrunden Brunnen aus Naturstein in die Mitte des Kapellenraumes gesetzt, über würfelförmigen Untersätzen. Er wird von einem bronzenen Reliefband umgeben, das die Wellen des lebendigen Wassers versinnbildet. Der Deckel zeigt in flachem Relief mit akzentuierenden roten Emailleinsagen den Heiligen Geist, der auf das Taufwasser niedersteigt. Der Osterleuchter ist in der Apsisnische in eine steinerne Halterung eingesetzt. Die kunstvolle, farbig zurückhaltende Verblendung des Oculusfensters ist, wie in allen übrigen Kapellen, von Karl Clobes (Würzburg) ausgeführt. Schließlich sieht man, in eine Mauerkante eingesetzt, einen vergitterten Bronzetaubernakel, der zur Aufnahme des Taufgerätes und des hl. Chrisam, des Salböls für die Täuflinge bestimmt ist. Die Wahl der ersten, zu rechter Hand gelegenen Kapelle für den Taufbrunnen darf mit einem Text aus der Ezechielvision in Verbindung gebracht werden, der in der Liturgie der Osternacht bei der Weihe des Taufwassers begegnet: „Siehe Wasser sprudelte hervor gen Osten, ... das Wasser aber floß zur rechten Seite dieses Hauses, auf der Südseite des Altars ... da quoll das Wasser an der rechten Seitenwand hervor“ (Ez. 47, 1-2).

¹⁵ Über den Kreuzweg: FR. LÖFFLER, Josef Hegenbarth. Der Kreuzweg der St.-Hedwigs-Kathedrale in Berlin. Leipzig 1963. – J. HEGENBARTH/H. U. VON BALTHASAR, Der Kreuzweg der St.-Hedwigs-Kathedrale in Berlin. Leipzig 1964.

Die rechts anschließende, wieder von Hans Wachter ausgestaltete Kapelle der hl. Hedwig ist der Patronin der Kathedrale und der Schlesier geweiht, die früher einen Großteil der Katholiken in Berlin ausmachten. Mit einem kleinen, in der Nische des Raumes aufgestellten, blockartigen Altar ist die Möglichkeit gegeben, an dieser Stelle mit kleineren Gruppen Gottesdienst zu feiern. Besonders ausgezeichnet ist die Kapelle durch eine holzgeschnitzte und farbig gefaßte Statue der Heiligen, 84 cm hoch und aufgestellt auf einem hohen, obeliskartigen Steinsockel. Es handelt sich um eine reichbewegte Darstellung der hl. Patronin aus barocker Zeit. St. Hedwig trägt über dunkelviolettem, gegürtetem Untergewand, das in feinen Parallelfalten herunterfällt, einen pathetisch geschwungenen roten Mantel mit vergoldetem Fransensaum. Der Mantel wird vor der Brust durch eine Rautenschließe gehalten. Die individuelle Kennzeichnung der Figur ist mit dem elegant über weißem Kopfschleier getragenen Herzogshut gegeben, ferner durch ein Kirchenmodell in der ausgestreckten linken Hand. In dem kleinen Bauwerk mit flankierendem Türmchen ist der Hinweis auf das Zisterzienserinnenkloster Trebnitz zu erkennen, die Lieblingsgründung der hl. Hedwig, wo sie am 15. Oktober 1243 starb. Die rechte, leicht vorgestreckte Hand der Figur ist jetzt leer. Man darf vermuten, daß sie ursprünglich eine Statuette der Gottesmutter mit Kind trug, wie für die Ikonographie der Heiligen charakteristisch. Auch der Blick St. Hedwigs war darauf gerichtet. Die Statue mag wohl eine schlesische Arbeit sein, von recht guter künstlerischer Qualität, deren Entstehung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts angenommen werden darf. Sie ist in jüngster Zeit restauriert und teilweise neu vergoldet worden.¹⁶

Die folgende, dritte Kapelle rechts, jetzt als „Sakristeikapelle“ bezeichnet, enthält eine kleine Sammlung liturgischer Objekte und historischer Erinnerungen (dazu weiter unten S. 135).

Das Innere des letzten Kapellenraumes an der rechten Seite enthält in einer fensterlosen Nische einen ca. 1 m hohen holzgeschnitzten Korpus des Gekreuzigten. Es ist offensichtlich ein Werk des 19. Jahrhunderts, am ehesten aus der Zeit der Nazarener. Typisch für eine historisierende Gestaltungsweise ist die an einem gotischen Vorbild orientierte Bildung des Lendenschurzes, während der Charakter des Bildwerkes insgesamt eher an das 17. Jahrhundert erinnert. Dieser Kruzifixus ist eines der wenigen Werke, die von der früheren Ausstattung der St.-Hedwigskirche verblieben sind. Er wurde in den Trümmern der zerstörten Kathedrale 1943 gefunden und wiederhergestellt, wobei die Arme erneuert werden mußten. Unmittelbar davor ist ein Siebenarmiger Leuchter aus Bronze aufgestellt, ein monumentales (H. 1,15 m), 1985 geschaffenes Werk des Bildhauers Werner Gailis († 1989), Geschenk des Künstlers an die Berliner Kathedrale. Der Leuchter steigt über Krallenfüßen auf, zwischen denen die Wappen des Bistums Berlin, des Papstes Johannes Paul II. und des Bischofs Joachim Kard. Meisner angebracht sind. Über einem Kugelknauf mit Andeutung der Mondsichel weitet sich der Leuchterstamm zu einem Oval mit dem Brust-

¹⁶ Über die Ikonographie der hl. Hedwig vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg i. Br. 1974, Bd. 6, Sp. 473 ff. – Zur Beurteilung der Skulptur verdanke ich Prof. Dr. Christian Theuerkauff (Berlin) wertvolle Hinweise.

bild des Sehers Johannes. Die Leuchterarme selber gehen radial aus vom Reliefbild des apokalyptischen Lammes mit sieben Hörnern und Augen sowie mit dem Buch der sieben Siegel (Geh. Offb. Kap. 6,5 und 21,23).¹⁷

Sinnvollerweise ist das Bild des Gekreuzigten mit dem Leuchter in einer Kapelle aufgestellt, die Grabstätten und Andenken von zwei Berliner Bischöfen umschließt. In solcher Funktion mehrerer Kapellen der Unterkirche ist der ursprüngliche Charakter der Krypta von St.-Hedwig bewahrt geblieben. Eine erste Bronzetafel zeigt den Namen und das Wappen von Bischof Wilhelm Weskamm (4. 6. 1951 - 21. 8. 1956), sein Wahlspruch lautete: *Aedificare corpus Christi* (Christi Leib aufbauen). Bischof Weskamm, ein unermüdlicher Seelsorger, bestieg den Bischofsstuhl in einer Zeit größter Nöte und Bedrängnisse. Er begann mit großem Mut den Wiederaufbau seiner zerstörten Kathedrale. Sein Leichnam wurde 1968 in die wiederhergestellte Bischofskirche übertragen.

In der gleichen Kapelle ist auch Alfred Kardinal Bengsch (16. 8. 1961 - 13. 12. 1979) bestattet. Die ihm gewidmete Bronzetafel zeigt das persönliche Wappen mit dem des Bistums. Sein Wahlspruch lautete: *Adiutores gaudii vestri* (Helfer eurer Freude). Bischof Alfred, dem Papst Johannes XXIII. bereits den persönlichen Rang eines Erzbischofs verliehen hatte, konnte an Allerheiligen 1963, genau 190 Jahre nach der ersten Weihe der St.-Hedwigskirche, die wiederhergestellte Berliner Kathedrale neu konsekrieren. Im Jahre 1967 wurde er zum Kardinal erhoben.

Sein Name wird mit der heutigen Gestalt des Gotteshauses ebenso in besonderer Weise verbunden bleiben wie der seines unmittelbaren Vorgängers Julius Kardinal Döpfner. Eine Gedenktafel an ihn ist auf der äußeren Wand zwischen den beiden zuletzt beschriebenen Kapellen angebracht. Sie ist – wie die Bronzetafeln für die beiden anderen Bischöfe – von Hubert Elsässer (Gröbenzell) geschaffen, 117 × 74 cm groß und zeigt das Brustbild des 1976 in München verstorbenen Kardinals im Dreiviertelprofil. Er hält in der Linken den Krummstab, die Rechte ist segnend erhoben. Die Darstellung vermittelt ein charakteristisches Bild von der willensstarken und auch kantigen Persönlichkeit des Kirchenfürsten, der nach jungen Bischofsjahren in Würzburg (1948-1957) Bischof von Berlin (1957-1961) und bald darauf jüngster Kardinal der Weltkirche wurde. In die Jahre seines Berliner Pontifikats fielen schwierige Probleme für den Zusammenhalt des Bistums zwischen Ost und West. Im Jahre 1961 berief Papst Johannes XXIII. ihn zum Oberhirten des Bistums München-Freising. *Praedicamus crucifixum* (Wir predigen den Gekreuzigten) war sein Wahlspruch. Der Betrachter erkennt über dieser Schriftzeile die Bistumswappen von München, Berlin und Würzburg. Die Gedenktafel soll nicht zuletzt an die hohen Verdienste erinnern, die der früh verstorbene Kardinal sich für den Wiederaufbau seiner damaligen Berliner Bischofskirche erworben hat.

Die vier Kapellen der Gegenseite sind in entsprechender Weise geordnet und ausgestattet. In der ersten, also links von der Taufkapelle, ist eine Kopie der Pietà von Michelangelo Buonarroti († 1564) aufgestellt. Die wertvolle Nachbildung dieses weltberühmten Mei-

¹⁷ Vgl. V. H. ELBERN, Bildwerke von Werner Gailis in Berliner Kirchen, in: Das Münster 30/1977, S. 9-14.

sterwerkes, in modernster Abgußtechnik für eine Weltausstellung der chemischen Industrie 1981 hergestellt, gelangte auf ausdrücklichen Wunsch von Papst Paul VI. als Geschenk an das Bistum Berlin.¹⁸ Für die Gläubigen von Berlin ist dieses Werk christlicher Kunst nicht zuletzt eine hochgeschätzte Erinnerung an den St. Petersdom in Rom, wo das Original aufgestellt ist.

Die links anschließende zweite Kapelle, in der räumlichen Disposition der gegenüberliegenden St. Hedwigskapelle entsprechend, umschließt eine Grabstätte, die der Kirche von Berlin in besonderer Weise teuer ist. In einem Bodengrab vor dem Altar in der Nische ist Dompropst Bernhard Lichtenberg bestattet. Nach langen Seelsorgejahren in Berlin wurde er 1931 in das Kapitel des neuen Bistums berufen und 1938 Dompropst. Wegen seines in öffentlichen Fürbitten bezeugten christlichen Eintretens für die Menschen, die unter der Willkür des nationalsozialistischen Regimes zu leiden hatten, wurde er verhaftet und zu Gefängnis verurteilt. Er starb auf dem Transport in das Konzentrationslager Dachau am 5. November 1943, als erster Märtyrer des noch jungen Berliner Bistums. Er wurde am 23. Juni 1996 von Papst Johannes Paul II. in einer bewegenden Zeremonie im Berliner Olympia-Stadion seliggesprochen^{18a}. Sein Grab liegt unter einer in Bronze gegossenen Platte. Sie zeigt eine aufgebrochene Kreuzform, – Symbol von Vergänglichkeit und Erlösung –, mit der Aufschrift:

Dompropst Bernhard Lichtenberg

Geb. 3. 12. 1875

Gest. 5. 11. 1943

An der linken Wand der Kapelle sind weitere Bronzetafeln angebracht. Sie tragen die Namen der Opfer nationalsozialistischer Gewaltherrschaft unter den Berliner Katholiken. Die meisten von ihnen waren Priester, aber ihre Reihe beginnt mit dem Ministerialdirektor Dr. Erich Klausener, dem Leiter der Katholischen Aktion, der 1934 ermordet wurde.

Eine weitere Tafel trägt den Text (nach Lk. 12, 8): „Wer sich vor den Menschen zu mir bekennt, zu dem werde auch ich mich vor meinem Vater im Himmel bekennen.“ Diese, wie auch die beiden folgenden Kapellen wurden von dem Bildhauer Hubert Elsässer (Gröbenzell) eingerichtet. Das mit zurückhaltender Farbigkeit verglaste Oculusfenster stammt von dem bereits genannten Würzburger Glasmaler Karl Clobes.

Der folgende Raum, St. Otto-Kapelle genannt, weist einen kleinen Altar über säulenartiger Rundstütze auf. Unter dem Glasfenster von K. Clobes ist eine steinerne Platte eingelassen. Sie schließt eine Reliquienpartikel des hl. Otto († 1139) ein, der als Apostel der Pommern auch im Bistum Berlin hohe Verehrung genießt. Es ist sehr wohl denkbar, daß St. Otto in einer der beiden, die Altarnische flankierenden Bischofsstatuen dargestellt ist. Es sind 170 - 180 cm große Holzfiguren, die Bischöfe in Pontifikalgewändern wiedergeben: in weißer Albe mit gekreuzter Stola, Chormantel, mit Bischofsstab und Mitra. Einer der Bischöfe hält ein Buch. Bei der jüngst abgeschlossenen Restaurierung, durch P. Pracher und A. Fuchs (Würzburg), wurden beide Figuren mit reichlicher Vergoldung neu gefaßt.

¹⁸ Vgl. St. Hedwigsblatt 28/1981, Nr. 15, p. 116 f.

^{18a} G. KLEIN, Seliger Bernhard Lichtenberg. Regensburg 1997

Über ihre Herkunft war Näheres nicht in Erfahrung zu bringen. Die sperrige, fast ein wenig primitive Bildung der Skulpturen, verbunden mit den starren Physiognomien, läßt erkennen, daß das gestalterische Können für die fast monumental zu nennende Absicht der Darstellung kaum ausreichte. Als künstlerische Heimat der beiden Figuren wird man daher am ehesten ein provinzielles Zentrum, wohl in Mitteldeutschland, und als Entstehungszeit das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts annehmen dürfen.

Auch die vierte und letzte Kapelle links ist zu einem Gedächtnisraum für verstorbene Berliner Bischöfe ausgestaltet worden. Die in der Altarnische aufgestellte Skulptur der Gottesmutter mit dem toten Christus verleiht ihr zugleich den Charakter eines Andachtsraumes. Bei dieser Pietà, auch Vesperbild genannt, handelt es sich um eine qualitätvolle und auch kunsthistorisch interessante, wahrscheinlich süddeutsche oder österreichische Arbeit aus dem frühen 15. Jahrhundert, stilgeschichtlich dem sog. „Weichen Stil“ verpflichtet, der Gruppe der „Schönen Vesperbilder“ zugehörig.¹⁹ Die harte, gebrochene Linieneinführung in der Gestaltung des toten Christus kontrastiert wirkungsvoll mit dem schwingenden und welligen Faltenfluß des Gewandes, das über Schoß und Füße Mariens fällt. Die ursprüngliche farbige Fassung der Gruppe ist leider verloren.

Das Bildwerk der Gottesmutter, die um den toten Sohn trauert, erschien als ein angemessenes Kultbild für diesen Kapellenraum mit den Gräbern der Berliner Bischöfe. Schlichte Bronzetafeln an den Wänden erinnern an sie. Die erste nennt den Weihbischof Joseph Deitmer, den letzten, vom Erzbischof von Breslau, Adolf Kardinal Bertram, ernannten fürstbischöflichen Delegaten und Weihbischof von Berlin, vor der Erhebung der Reichshauptstadt zum Bischofssitz. Man sieht das Wappen, die Daten 19. 2. 1923 - 16. 1. 1929 und den Wahlspruch: *In omnibus caritas* (In allem die Liebe).

Im Jahre 1930 ernannte Papst Pius XI. den damaligen Bischof von Meißen, Dr. Christian Schreiber, zum ersten Bischof von Berlin. Ihm waren nur drei Jahre des Wirkens vergönnt, vom 13. 8. 1930 bis zum 1. 9. 1933. Als wichtigste Aufgabe hatte er die Umgestaltung der St.-Hedwigskirche zur Kathedrale, die Einrichtung einer Bistumsverwaltung und die Begründung eines Seminars für die Ausbildung des Priesternachwuchses in Angriff genommen. Sein Wahlspruch lautet: *In caritate Dei* (In der Liebe Gottes). Auch der folgende Bischof von Berlin, Dr. Nikolaus Bares, war vorher bereits Oberhirte einer Diözese - Hildesheim - gewesen. Es mag dem Papst ratsam erschienen sein, für den schwierigen Dienst in der deutschen Hauptstadt im Amte bereits erfahrene Persönlichkeiten zu bestellen. Auch das bischöfliche Wirken von Dr. Bares, unter das Motto *Veritas et pax* (Wahrheit und Friede) gestellt, war nur von kurzer Dauer (21. 12. 1933 - 1. 3. 1935), so daß Pius XI. am 5. Juli 1935 erneut einen Bischof für Berlin ernennen mußte. Auch Dr. Konrad Graf von Preysing hatte als Bischof von Eichstätt bereits eine Diözese geleitet.

¹⁹ Zum Umkreis verwandter Pietà-Darstellungen cfr. den Katalog der Ausstellung „Stabat Mater“. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Salzburg 1970, p. 34 ff., 55 ff. und andere Abb. – Neuere Literatur zum Thema: G. SCHMIDT, Vesperbilder um 1400 und der „Meister der schönen Madonnen“, in: Österr. Zeitschr. f. Kunst und Denkmalpflege 31/1977, sowie J. FINKE, Das Vesperbild in der süddeutschen Plastik des 17. - 18. Jahrhunderts. (Diss.) München 1985.

Daneben war er, als häufiger Begleiter des damaligen Apostolischen Nuntius Eugenio Pacelli, später Papst Pius XII., geschult in der päpstlichen Diplomatie. Bischof Preysing durchlebte in seiner Stadt die schweren Kriegsjahre mit ihren Verwüstungen, er war auch einer der ersten in der Sorge um den Wiederaufbau. Unter seiner Hirtenfürsorge wurden im schwer getroffenen Bistum Berlin rund 450 Gottesdienstplätze neu eingerichtet. Dank seiner persönlichen Beziehungen in alle Welt vermochte er auch viel physische Not zu lindern. Als hohe Anerkennung seines Wirkens, nicht zuletzt seiner Standfestigkeit in den Jahren der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, erhob der Papst ihn im Jahre 1946 zur Würde des Kardinalates. Der Sarg des am 21. 12. 1950 verstorbenen Bischofs wurde 1968 in die wiederhergestellte Kathedrale überführt. Sein Wahlspruch war: *In verbo tuo* (Auf Dein Wort).²⁰

Zusammen mit ihm hatte auch sein Nachfolger, Bischof Wilhelm Weskamm, seine letzte Ruhestätte in der Unterkirche von St.-Hedwig gefunden, deren Wiederaufbau er eingeleitet hatte. Die Bischofsgräber, die in die Wand eingelassen sind, entsprechen aufs schönste der ursprünglichen Bestimmung der Krypta als Begräbnisstätte, wo im Laufe des 18. - 19. Jahrhunderts bereits rund 300 Bestattungen stattgefunden hatten.

Die Sakristeikapelle („Schatzkammer“)

Seit frühesten Zeiten war bei fast allen Bischofskirchen eine Schatzkammer (*gazophylacium*) eingerichtet, die vor allem der Aufbewahrung der oft aus kostbaren Materialien gefertigten liturgischen Geräte zu dienen hatte. Auf Veranlassung des Bischofs Joachim Kard. Meisner, 1987 zum Erzbischof von Köln berufen, wurde auch für die Berliner Kathedrale in der sog. Sakristeikapelle ein entsprechender Raum eingerichtet. Unter Beratung durch Prof. Werner Gailis († 1989) ist diese Kapelle mit Vitrinen ausgestattet worden, in denen künstlerisch wertvolle und historisch interessante Objekte würdig aufbewahrt und in angemessener Weise zugänglich gemacht werden können: - liturgische Geräte, Paramente, Pontifikalien (Bischofsstäbe, -kreuze, -ringe, Mitren), ferner Bücher, Gedenkmedaillons u. a. m. Die wichtigsten und schönsten von ihnen verdienen eine ausführlichere Beschreibung, zumal eine entsprechende Erfassung bisher fehlt.

²⁰ Einige Literaturhinweise zu den Bischöfen, deren Grabstätten und Gedenktafeln sich derzeit in der Unterkirche der St.-Hedwigskathedrale befinden: L. JABLONSKI, Geschichte des Fürstbischöflichen Delegaturbezirks Brandenburg und Pommern. Breslau 1929. – Weihbischof Dr. Deitmer, ein Lebensbild. Berlin 1929. – A. STREHLER, Christian Schreiber, das Lebensbild eines Volksbischofs. Berlin 1933. – N. FISCHER, Nicolaus Bares, Bischof von Berlin (Deutsche Priestergestalten). Kevelaer 1936. – B. SCHWERDTFEGER, Konrad Cardinal von Preysing. Berlin 1950. – W. KNAUFT, Konrad Cardinal von Preysing, in: Miterbauer des Bistums Berlin: 50 Jahre Geschichte in Charakterbildern. Berlin 1979. – U. NÜSSER, Bischof Wilhelm Weskamm, ebda. – Die Berliner Jahre. Julius Cardinal Döpfner als Bischof von Berlin 1957-1961. Berlin 1961. – Alfred Bengsch - Der Kardinal aus Berlin, hrsg. v. Bischöflichen Ordinariat Berlin (West). Berlin 1980. – Zu Dompropst Bernhard Lichtenberg: A. ERB, Bernhard Lichtenberg, Dompropst von St. Hedwig zu Berlin. Berlin 1968. – H. G. MANN, Prozeß Bernhard Lichtenberg. Ein Leben in Dokumenten. Berlin - Hildesheim 1977. – H. BENGSCH, Bistum Berlin. 1000 Jahre christlicher Glaube zwischen Elbe und Oder. Berlin 1985. Zu den Grabstätten der Bischöfe ebd. S. 68 ff.

An den Anfang sei ein kleines Werk gestellt, das nicht nur als künstlerisches Objekt, sondern in besonderer Weise als religiöses Dokument und als historisches Zeugnis mit der Frühgeschichte der St.-Hedwigskathedrale verbunden ist: die silberne Reliquienstatuette der Titelheiligen des Gotteshauses.

Wie bereits erwähnt und von P. Bruns in seinen „Annalen“ beschrieben, hatte das Stiftskapitel der Hl.-Kreuzkirche in Breslau der neuen Kirche St. Hedwigs in Berlin eine Reliquie der Patronin geschenkt.²¹ Sie gelangte, zusammen mit ihrem Behältnis, einer Statuette der hl. Hedwig, durch Initiative des Breslauer Prälaten Bastiani rechtzeitig zur Konsekration des Gotteshauses 1773 in die preußische Hauptstadt. Die 32,2 cm hohe Figur, aus Silber gearbeitet und teilvergoldet, enthält im Sockel eine größere Reliquienpartikel, wie es heißt vom Arm der Heiligen. Dort ist sie durch eine „fenestella“ sichtbar gemacht. Die Statuette selber stellt St. Hedwig in Ganzfigur stehend dar, in ein hochgegürtetes Untergewand mit breitem Kragen gekleidet, mit faltenreichem Mantel darüber. Über einem tief herabfallenden Kopfschleier trägt sie die Herzogskrone Schlesiens. Mit der linken Hand hält sie ein kleines Kirchenmodell in den Formen spätgotischer Architektur. In diesem Kirchlein ist wieder das von der hl. Hedwig gegründete und geförderte Zisterzienserinnenkloster Trebnitz zu verstehen, wo sich noch heute ihr barock-prunkvolles Grabmal befindet. Das Kirchenmodell, nach zisterziensischer Bauvorschrift nur mit einem Dachreiter ausgestattet, ist durchfenstert, denn es enthält eine zweite, kleinere Reliquienpartikel der Heiligen. Es ist damit gleichsam ein ideelles Abbild der Trebnitzer Kirche als gebauter Schrein St. Hedwigs. Schließlich ist hervorzuheben, daß die Heilige in der rechten Hand ein winziges Figürchen der Gottesmutter mit Kind trägt. Dieses Attribut läßt sich seit dem 15. Jahrhundert an vielen Darstellungen St. Hedwigs antreffen, es wäre auch für ihre bereits erwähnte barocke Statue in der Unterkirche der Hedwigskathedrale zu ergänzen. P. Bruns erwähnt, das Reliquiar sei zur Zeit der Schenkung bereits über zwei Jahrhunderte lang in Breslau verehrt worden. Dem entspricht das am Sockel der Figur angegebene Datum 1513, das von schön gravierten Ziermotiven – Maßwerk, Fischblasen, Ast- und Bänderwerk – begleitet ist. Eine Meistermarke zeigt den gotischen Buchstaben „h“. An der Rückseite des Sockels findet sich eine reizvolle kleine, gravierte Darstellung von Jesus, Maria und St. Hedwig, im Typus der Anna Selbdritt. Man liest auf der Statuette mehrere Inschriften: zunächst auf den Bügeln der Herzogskrone in lateinischer Sprache *Sancta Hedwigis ora pro nobis*, und quer dazu verlaufend auf deutsch: „Help Jhesus Maria“, eine weitere Schrift ist auf dem Mantelsaum eingraviert: *Ora pro nobis Sa. Heddewigis*. Mehrere Einzelbuchstaben, von Bandwerk umgeben (T.W.O.K.M.), lassen sich bisher nicht deuten.

In kunsthistorischer Sicht gehört die beschriebene Reliquienstatuette der hl. Hedwig zu den wichtigsten älteren Goldschmiedearbeiten, die aus Breslau bekannt sind. Sie spielt in der wissenschaftlichen Literatur keine geringe Rolle. Insbesondere ist hervorzuheben,

²¹ R. BRUNS, Annalen. Bonifatiusblatt. Breslau 1874. – W. HERRMANN, Tagebuch des Dominikanerpaters Bruns aus Halberstadt, Seelsorger der Potsdamer Riesengarde. Bonifatius-Vereinsblatt Nr. 66, Breslau 1925.

daß sie zu einer aus vier Stücken bestehenden silbernen Garnitur gehörte, deren drei andere Werke – eine Reliquienbüste der hl. Hedwig von 1512 und zwei Armreliquiare – im Jahre 1908 aus der Kreuzkirche in den Breslauer Dom gelangt sind, wo sie sich noch heute befinden. Stilistisch und technisch gehören diese vier Arbeiten zusammen.²² Die erwähnte Meistermarke, allein an der Statue in Berlin anzutreffen, dürfte mit Sicherheit auf Andreas Heidegger (bzw. Heidecker) schließen lassen, dessen Werkstatt damals eine der ersten der Stadt gewesen ist. Eine zusätzliche Markierung im Sockel, ein Adler, ist als Preußischer Kriegssteinstempel von 1809, also aus den Befreiungskriegen zu verstehen. Ältere Abbildungen zeigen die Statuette ohne Zackennimbus. Dieser dürfte bei einer jüngeren Restaurierung zugefügt worden sein, der auch wohl der gute Zustand des Reliquiars zu verdanken ist.

Als eine Art Pendant dazu schuf, im Auftrag von Kardinal Meisner, Professor Werner Gailis 1987 eine Reliquienstatuette der hl. Elisabeth. Die Heilige trägt, der Legende folgend, im Gewandbausch Rosen mit sich. In den Sockel ist eine kleine Reliquienkapsel im Strahlenkranz eingesetzt.

Ein weiteres, herausragendes liturgisches Objekt besitzt die St.-Hedwigskathedrale mit einer 70 cm hohen, silbervergoldeten Strahlenmonstranz in barockem Stil. Der Ständer dieses eucharistischen Schaugefäßes zeigt auf der Standplatte Engelköpfe, ein Kind im Blütenkelch und pflanzliche Ornamente mit Vögeln in getriebener Arbeit, ferner ist er mit Amethysten besetzt. Der obere Teil, reich mit diamantierten Glassteinen verziert, wächst aus einer blütenförmigen Bekrönung des Ständers auf. Die Kapsel zur Aufnahme der Hostie ist vierpaßförmig gebildet, oben mit der plastisch gebildeten Darstellung Gottvaters, darunter mit der Taube des Hl. Geistes, insgesamt zu einer Bildachse verbunden, in der somit die Göttliche Dreifaltigkeit dargestellt ist. In einer für den Barock sehr charakteristischen Weise deuten diese Bildelemente und ihre Anordnung auf den „Realitätscharakter“ der Darstellung hin: die hl. Hostie wird als „Ikone“ Christi den Gläubigen in der Eucharistie zur Verehrung vorgestellt. Weitere bildhaft-symbolische Faktoren sind in den umgebenden Motiven von Ähre und Traube, als Hinweisen auf die Gestalten von Brot und Wein, hinzugefügt. Der goldene Strahlenkranz, der sich nach innen auch plastisch verdichtet, soll dem Betrachter einen Abglanz des göttlichen Lichtes vermitteln, bekrönt vom diamantierten Kreuz. Nach Gestalt und Motiven der Ausstattung entspricht die Monstranz der St.-Hedwigskathedrale dem kultischen Schaugefäß der späteren Barockzeit, vor allem im süddeutschen Raum.²³ Die Stempelung läßt jedoch erkennen, daß es sich in Wirklichkeit um eine Schöpfung des sog. Zweiten Barock aus dem 19. Jahrhundert handelt. Dies

²² H. HINTZE/K. MASNER, Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl. Breslau 1911, Taf. XIX. Zu den übrigen Werken der Garnitur vgl. Taf. XVIII. – Ferner CHR. GÜNDEL, Die Goldschmiedekunst in Breslau. Berlin 1940, Taf. 19-20. – J. M. FRITZ, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. München 1982, Abb. 814 mit zugehörigem Text und Anm. 638. – Cfr. auch D. LÜDKE, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede (Diss. Tübingen). München 1983, T. 1: p. 52, 82, 130 mit Abb. 143 und T. 2 (Kat.): Nr. 15.

²³ Vgl. J. BRAUN, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932, p. 388 f. und Taff. 76/77.

ergibt sich aus dem Beschauzeichen des Berliner Bären, in Verbindung mit den Initialen der Zeichenmeister J. C. S. Kessner (1819-54) und B. G. F. Andreack (1819-42). Das nicht gut lesbare Meisterzeichen könnte sich auf A. F. L. Peters (ca. 1796 - ca. 1860) beziehen.²⁴

Von den verschiedenen, vorwiegend modernen Meßkelchen der St.-Hedwigs-kathedrale mögen zwei bedeutende Beispiele angeführt werden. In jüngster Zeit ist ein silbervergoldeter Kelch des späten 15. Jahrhunderts in den Besitz der Bischofskirche gelangt. Das 17 cm hohe Gefäß vertritt in Gestalt und Dekor die Kennzeichen des Kelches spätgotischer Zeit.²⁵ Aus einem Sechspaßfuß wächst der sechseckige Ständer mit gedrücktem Nodus auf. Die trichterförmige Kupa verbreitert sich an der Basis zur Becherform. Eine Inschrift, die am inneren Rande umläuft, gibt als Stifter einen Herrn *Damianus a Petra* an, Patron der Kirche von „Erffweiler“, möglicherweise identisch mit dem gleichnamigen Ort bei Pirmasens. Inschrift und Wappen auf dem Kelch dürften sich jedoch auf eine Zweitschenkung im Jahre 1617 beziehen. Der Kelch war ein Geschenk an Joachim Kard. Meisner.

Durch denselben Bischof ist ein besonders schöner, künstlerisch wertvoller Kelch barocker Zeit mit Patene in die Schatzkammer gelangt, ein Geschenk an den Kardinal zu seinem 50. Geburtstag. Dieses silbervergoldete eucharistische Gefäß ist in getriebener Arbeit mit Bandwerk, vegetabilischem Dekor und Rocailles ausgestattet (Höhe 26,7 cm, Durchmesser Kelchfuß 19 cm, Kupa 10,5 cm). Besondere Zierate sind unter Velen zwischen geflügelten Engelköpfchen aufgeschraubte Emailmedaillons mit Heiligenfiguren. An der Kupa sieht man einen Schutzengel mit Kind (Tobiasszene?), einen Einsiedler vor dem Kreuz und Bischof Konrad von Konstanz mit dem Kelch, in den eine Spinne fällt. Am Kelchfuß sind dargestellt eine hl. Einsiedlerin, die hl. Katharina mit Drachen und St. Joseph (?) mit Lilie. Die beiden Stempel am Rande des Kelchfußes weisen auf Augsburg (Beschauzeichen Pinienzapfen) und auf Hans Franz Fesenmair († 1692) oder Joseph Wolfgang Fesenmair († 1721), Mitglieder einer bekannten Goldschmiedefamilie.²⁶ Somit ist die Entstehungszeit des Kelches im ausgehenden 17. Jahrhundert oder frühen 18. Jahrhundert anzunehmen.

Als letzter aus der Reihe der Kelche in der „Schatzkammer“ sei ein von Papst Paul VI. an die Berliner Kathedrale geschenkter eucharistischer Becher angeführt. Bemerkenswert ist besonders der Ständer – Fuß und Nodus – des 17,5 cm hohen, silbervergoldeten Gefäßes, da er aus einem Stück Bergkristall gearbeitet ist. Die ausladende Kupa trägt als Zierate alte christliche Symbole in gepunzter Arbeit, – ein Christogramm, in Spiralranken mit Trauben eingebettet. Am Kelchfuß sieht man das Wappen des Papstes. Von künstlerischem Rang ist ferner eine Hostienschale (Patene) aus Onyx, ein Werk der Kölner Gold-

²⁴ W. SCHEFFLER, Berliner Goldschmiede, Daten, Werke, Zeichen. Berlin 1968, p. 432 f. (Nr. 1843) und p. 631 (frdl. Hinweis Prof. Dr. J. M. Fritz).

²⁵ Zum Typus vgl. H. KOHLHAUSSEN, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. Berlin 1968, p. 180 ff. und Abb. 301 ff.

²⁶ Vgl. THIEME-BECKER, Allg. Lexikon der bildenden Künstler XI/1915, p. 503. – M. ROSENBERG, Der Goldschmiede Merkzeichen I. Frankfurt/M. 1922. – H. SELING, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868. München 1980, Nr. 1496, 1587, 1702, 1992.

schmiedin Hildegard Domizlaff († 1987). Sie trägt in der Mitte ein Flachrelief mit dem Bilde des Fischers, auch dies ein aus frühchristlicher Zeit stammendes Symbol.²⁷ Unter den übrigen Objekten in den seitlichen Vitrinen seien noch die Brustkreuze fast aller Berliner Bischöfe, darunter das des Weihbischofs Johannes Kleineidam († 1981), mit symbolischer Andeutung des damals noch geteilten Bistums Berlin, genannt.

Wiederum durch Joachim Kard. Meisner ist ein bedeutendes Vortragekreuz in den Besitz der St. Hedwigs-Kathedrale gekommen, mit dem die Reihe der Schatzkammerobjekte abgeschlossen sei. Es ist in der hohen Standvitrine an der Rückseite der Schatzkammer in der Sakristeikapelle aufgestellt.²⁸ Das mit Ständer 86 cm hohe Kreuz ist über Holzkern mit vergoldetem Kupferblech bekleidet, in gehämmelter, getriebener, punzierter und gravierter Arbeit. Die Enden der reliefierten Kreuzarme sind als Dreipässe gebildet (Maße des Kreuzes: 58 × 48 cm). Bei jüngster Restaurierung wurden kleinere Schäden behoben und die Mehrzahl der verlorenen Zierknäufe ersetzt. Auf der einen Reliefseite ist der Kruzifixus dargestellt, in den Dreipässen flankiert von zwei Aposteln (?) mit Büchern und bekrönt von einem Engel mit Schriftband. Im unteren Dreipaß ist der Adamsschädel am Lebensbaum wiedergegeben. Die Gegenseite zeigt den thronenden Christus mit dem Buch des Lebens, umgeben von den Evangelistensymbolen. Unter dem Thronenden sitzt Maria mit Kind, im Dreipaß unter ihr - statt des Matthäussymbols - die Schlange, Symbol des Sündenfalles und Hinweis auf Maria als „neue Eva“. Freie Flächen am Kreuz sind mit Rosetten und pflanzlichen Motiven gefüllt, die Schmalseiten tragen ein Rautenmotiv. Der kräftige Nodus (Durchm. ca. 13 cm) mit pflanzlichen Mustern und Füllhörnern sowie der Dreipaß mit Schlange sind als Zufügungen zu erkennen. Während das Kreuz selber dem 14. Jahrhundert entstammt, gehören diese Ergänzungen jüngerer Zeit an. Reste einer Inschrift am Knauf weisen darauf hin: ...*PREPERGILIVm...REFECERVnt...tEMPORE ... (papa?) SEXTI*, vielleicht auf Papst Sixtus IV. (1471-84) zu beziehen.

Die figürliche Arbeit wirkt altertümlich, doch ist der Dreinageltypus des Kruzifixus eindeutig gotisch. Eine sehr gut vergleichbare Parallele kann mit einem Vortragekreuz aus Offida/Apulien benannt werden, gleichfalls ins 14. Jahrhundert datiert.²⁹ Auch das Berliner Kreuz ist wohl in den mittel- bzw. süditalischen Kunstkreis zu lokalisieren.

²⁷ Zu H. Domizlaff vgl. Das Münster 40/1987, p. 169 f.

²⁸ Ersteigert im Auktionshaus L. Spik, Berlin, Auktion 516, 1981, Nr. 1757.

²⁹ Vgl. B. MONTEVECCHI/S. VASCO ROCCA, Dizionario Terminologici 4. Suppellettile Ecclesiastica I. Firenze 1988, p. 331, Abb. 35. – Weitere Vergleichsmöglichkeiten: A. LIPINSKI, Il Tesoro del Santuario di S. Maria in Vulturella, in: Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e di Arte LI/1978, p. 113, und F. ROSSI, Italienische Goldschmiedekunst. München 1956, Abb. 16 f. (frdl. Hinweis Prof. Dr. J. M. Fritz).

Abbildungen

I. Das Bauwerk

- 1) Berlin, St.-Hedwig Hauptfassade
(Stuttgart, Württ. Landesbibliothek, Slg. Nicolai, Bd. 3 fol. 63, nach 1750)
- 2) Berlin, St.-Hedwig; Grundriß
(Stuttgart, Württ. Landesbibliothek, Slg. Nicolai, Bd. 3 fol. 62, nach 1750)
- 3) Berlin, St.-Hedwig, Längsschnitt
(Nach Kupferstich von LeGeay)
- 4) Berlin, St.-Hedwig: Kuppelkonstruktion mit Laterne
(Stuttgart, Württ. Landesbibliothek, Slg. Nicolai, Bd. 5 fol. 65, nach 1750)
- 5) Berlin, St.-Hedwig: Hauptfassade, Zustand nach Konsekration
(Kupferstich von Fr. G. Berger, nach Zeichnung Schilski, 1773)
- 6) Berlin, St.-Hedwig: Ansicht von Nordwesten
(Nach Stahlstich um 1860)
- 7) Berlin, St.-Hedwig: Ansicht mit Laterne von 1932
- 8) Berlin, St.-Hedwig: Außenansicht von heute

II. Das Innere und seine Ausgestaltung

- 9) Berlin, St.-Hedwig: Innenansicht vor dem Umbau 1931/2
- 10) Berlin, St.-Hedwig: Innenansicht heute
- 11) Berlin, St.-Hedwig: Altaranlage mit Kathedra
- 12) Berlin, St.-Hedwig: Blick in die Unterkirche mit Petrusstatue
- 13) Berlin, St.-Hedwig: Spätgotische Marienfigur mit Stele
- 14) Berlin, St.-Hedwig: Unterkirche Grabanlage des sel. Bernhard Lichtenberg
- 15) Berlin, St.-Hedwig, Schatzkammer: Reliquienstatuette der hl. Hedwig
- 16) Berlin, St.-Hedwig, Schatzkammer: Gotisches Vortragekreuz

Abbildungsnachweise

Berlin, Arbeitsstelle für Zeitgeschichte beim Erzbischöfl. Ordinariat	3, 5 - 16
Dieter Möller, Bestensee: Reproduktion:	3, 5 - 9
Dieter Möller, Bestensee: Aufnahme:	10 - 16
Stuttgart, Württ. Landesbibliothek	1, 2, 4